الدكتور محمد شفيق شيا

في الأدب الفلسفي



في الأدب الفلسفي

الدكتور محمد شفيق شيّا

في الأدب الفلسفي

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

الطبعة الأولى

1430 هـ ـ 2009 م

مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

بيروت ـ الحمرا ـ شارع اميل اده ـ بناية سلام ـ ص.ب. 113/6311

تلفون 791123 (01) ـ تلفاكس 791124 (01) بيروت ـ لبنان

بريد الكتروني majdpub@terra.net.lb

contact@editionmajd.com

http:// www.editionmajd.com

ISBN 978-9953-515-40 -3

مقدمة

دعوة هذا الكتاب، بل قضيته، هي اليوم قوية ومحقّة كما كانت دائماً. هي باختصار: أن لا نتيجة ترجى من فلسفة تبقى إلى الأبد فلسفةً مجردةً،" جوّانية"، بعيدة عن أي تماسٍ مع ما ينبضُ ويتحركُ في الحياة اليومية للناس، كما في صدور البشر وأفئدتهم.

كذلك، وبالمقدارِ نفسه، لا قيمة أو أهمية لعمل أدبي، وفي مناحي الأدب كافةً، إذا خلا من المعنى. فالمعنى هو الذي يمنح الأثرَ الأدبي أسباب الحياة والبقاء والديمومة. ما خلا ذلك هي اختبارات وتجارب ذاتية لا تعني الكثير وبخاصة على مَرّ السنين، فكيفَ بالقرون والدهور. وفيما يحفظ أفرادٌ، وتحفظُ أجيالٌ، آيات الأدب والفن وتنويعاتهما، وبخاصة في الشعر، لا نجدُ بالمقابل فرداً أو حتى سجلاً يحتفظُ بشيئٍ من تجارب ال-لامعنى المزعومة أو التي يدافع عنها بعض المعاصرين.

والسبب بسيط. صحيح أن لا أدب من دون العامل الذاتي حصراً. لكن الذاتي هذا يبقى ذاتياً، آنياً، ينتهي ويزول بزوال لحظته ما لم يكن ممراً، أو نموذجاً، لتجارب أفراد آخرين، بل وللإنسان بعامة.

ومن هذا الباب تدخل الفلسفة إلى الأدب. فهي تضعُ بتصرف التجربة الأدبية، ومن دون أن تُظهرَ ذلك، إمكانات ثقافية وجمالية واسعة تثري الأدب والفن بعامة من جهة المعنى والمضمون، كما من جهة الأساليب الفنية والأدوات التعبيرية.

فرضية الكتاب الأولى، إذاً، هي أن كل أدب، وكل فن، وبالمعنى الحقيقي، محتاج بالضرورة إلى هذا القدر أو ذاك من الفلسفة.

أما فرضية الكتاب الثانية فهي أن كل أدب عظيم تمكّن من البقاء عبر الأجيال، وانتزع النفوذ عبر الثقافات، إنما كان له ذلك لأنه كان تحديداً: أدباً فلسفياً.

لكن ما يجب الإنتباه إليه جيّداً هو أن الفلسفة لا تسكنُ الأدبَ الحقيقي، والأدب الخالد، من خلال النظم والنظريات الفلسفية، أو الأدوات المنطقية الصارمة، وإنما هي تسكنه وتؤثّر فيه باعتبارها بعداً فكرياً وثقافياً عميقاً.

هذا البعدُ الفلسفي هو الذي يمنح العمل الأدبي الحقيقي ما يحتاجه من فكر وعمق وثقافة، ويسمح له بالتالي أن يكون تجربة إنسانية ثرّة. هي تجربة تبدأ من الآني والفردي والعابر، ولكنها تخاطب أو تصل إلى ما لا يموت و لا ينتهي في تجارب الأفراد والجماعات والبشر بعامة. ولهذا تحديداً يتشارك البشر من أجيال مختلفة، ومن لغات وثقافات مختلفة، الأعمال الأدبية والفنية نفسها.

بهذا المعنى الداخلي الخاص يخدم البعد الفلسفي الإبداعَ الأدبي والفني، ولا يتناقض معه، أو يعيق تفتح ما يدهشُ ويُبهرُ من صفحاته وآياته. هو تأثير ينضاف من الداخل لا جزء يُلحقُ من الخارج وعلى نحو مصطنع.

والقمم الأدبية والفنية التي يعرض لها الكتاب بالتفصيل والتحليل في قسمه الثاني التطبيقي، من ملحمة جلجامش في فجر الثقافة الأكادية، إلى المتنبي والمعري في القرون الوسطى، إلى غوته وسارتر وجبران ونعيمه في أزمنتنا الحديثة والمعاصرة، هي نماذج من ذلك التزاوج الناجح بين الشكل الفني الأدبي من جهة والبعد الفلسفي العميق من جهة ثانية.

وأخيراً، فالكتاب في قسميه النظري والتطبيقي هو بطاقة دعوة للتعرف، بل أكثر من ذلك، لتذوق الغنى الثقافي والجمالي الذي ينتجه الزواج الناجح بين الشكل الأدبي والعمق الفلسفي.

وهي دعوة بالتالي للكتّاب والأدباء والفنانين الشباب، على وجه الخصوص، لتعميق تجربتهم الثقافية، والبعد الفلسفي بعض منها، الأمر الذي سينعكس من دون شك تعزيزاً وإثراء لنتاجهم الأدبي والفني، وفي مناحيهما وألوانهما كافة.

المؤلف

تمهيد

الأدب الفلسفي... لماذا؟

إذا كان الادعاء بأن لا جديد تحت الشمس صحيحاً ، بمعنى ما ، فانه من الصحيح كذلك ان نستدرك بالقول أن « الجديد » موجود دائماً ، بنسب متفاوتة ، وبمقدار ما تستدعي وجوده الحاجات والتحديات القائمة في الواقع الفعلي . فالحاجة أولاً ، ولأن الحاجة ستلبى كان للانسان علم وفلسفة وفن ودين ، كان له تاريخ وحضارة . والحاجات تتبدل ، تتطور ، تتنوع وتغدو تحديات وهموماً وعلامات إستفهام ! هي أولاً لأن الواقع « كان منذ البدء » وليكن ما شئت ، لكنه واقع فعلي يمكن معرفته في السمات والشروط والعلاقات التي تميزه .

والواقع هذا ، واحد في ذاته ، متعدد في صوره وأشكاله ؛ وما « الانتاج » الانساني بمجمله الا مجموعة مرايا ، هي بلا شك أكثر تعقيداً ، تتمثل ذلك الواقع أنواعاً وألواناً وصوراً مختلفة . وفي الظاهر ، تتميز هذه المرايا بألف حد ، بينها أسوار وسياجات ، كنا نضفي عليها باستمرار طابع « القداسة » .

ولأن الواقعي هو ، تاريخياً ، حقيقي ؛ فان التمييز بين المرايا تلك كان في وقت ما ضرورة تاريخية لا مفر منها . لقد كان « تقسيم

عمل » من نوع خاص . وككل تقسيم عمل فهو محكوم بالسياق الفعلي لمجرى التاريخ ، ومحكوم بالتالي أن يتبدل ويتعدل وفق التبدلات والتعديلات التي تطرأ على الوقائع والشروط التاريخية . وكما أن محاولة منع حدوث ما لا مفر من حدوثه هي محاولة بائسة وعاجزة ، فان كل محاولة ، كذلك ، لايقاف سقوط ما لا مفر من سقوطه هي بدورها خاسرة أساساً ولا طائل تحتها . ذلك هو قدر الحضارات وهو كذلك قدر الافكار .

في ضوء هذه المقدمات والمعايير والأطر تغدو الحاجة إلى « الأدب الفلسفي » أمراً فعلياً يجد صداه في هذه المحاولة ، كما في محاولات أخرى عديدة تمرست بقراءاتها الجادة . كما إكتسب العمل بعضاً من صيغته في إطارٍ تدريسي ، منذ سنوات ، لرصيدٍ في بعض مادته قراءة فلسفية لعدد من الأعمال الأدبية في كلية الآداب (الجامعة اللبنانية) وبغض النظر عن المادة الفعلية المتوفرة حقاً في الكثير من أعمال أدبائنا ، وآداب الثقافات الأخرى ؛ فان ما أدهشني هو خلو المكتبة العربية من أي كتاب يلتزم حدود ذلك الاطار ؛ بل يمكن المجازفة بالقول ان ذلك الباب لم يطرق بما فيه الكفاية حتى في المكتبة العالمية ، على ما توفر لنا منها . ولعل بعض السبب في ذلك ان التخصص والتفريع المبالغ فيه أو الامعان في « تقسيم العمل » ، على ما فيه من إيجابيات ، قد أسهم من زاوية سلبية بتعطيل الأحاسيس الأكثر شمولاً ، فبات تجاوز تلك الجدران والسدود ضرباً من المروق والبدَع . لقد كنت على الدوام ، في قراءاتي وتدريسي لنظرية الأدب وتاريخ الحضارة والفلسفة الأولى وتاريخ الفلسفة ، أقع باستمرار على أكثر من خيط يشد الأدب إلى الفلسفة ، وكليهما إلى العلم ،

وغدوت على بينة من ذلك النسيج من الخيوط والعلاقات التي تربط الأدب والفلسفة والعلم الى ما أسميناه رمزاً بالواقع أو جملة الشروط والسمات التاريخية ـ الحضارية في حقبة ما .

ورغم ذلك ، كان يمكن أن يبقى الأمر كله مجرد مشروع برسم التأجيل لولا أن العديد من التعليقات والملاحظات النقدية التي تناولت بحثي « فلسفة ميخائيل نعيمه » قد أدت بي ، على أهمية الكثير الكثير منها ، إلى قناعة راسخة ؛ فحواها أن حصاةً ما يجب أن ترمى في بركة النقد عندنا ، وأن مياهاً جديدة يجب أن تضاف الى الجدول ، معين ثقافتنا اليومي . تكمن أهمية ذلك البحث في محاولة قراءة نعيمه من زاوية جديدة ، إذا أمكن ، وكنا نقف في نهاية ثمانينات نعيمه وعلى تراث ينوف عن الثلاثين مؤلفاً في المقالة والقصة والمسرحية والشعر ... لقد كان بالامكان رؤية مواقف فلسفية متماسكة تقوم في ثنايا إبداع فني أدبي جمالي لا يبارى . وكان قولنا بفلسفة لنعيمه ، حدثاً استدعى نقاشاً وجدلاً تمحور في مسألة محددة : كيف يجوز إعتبار ذلك الأديب فيلسوفاً ؟ إنه أديب ، بكلام آخر ، فكيف يكون فيلسوفاً ؟

هذا التساؤل أو الاستغراب كشف بوضوح أن نظرية ما تكمن في أعماق وعينا ؛ نظرية هي ، في أحسن الحالات ، سكونية ، ستاتيكية وصورية . لقد تمثلت هذه النظرية أكثر ما تمثلت في تعليق أعتبر أن للأديب وظيفة وللفيلسوف وظيفة ، فكيف يخلط بين الوظيفتين ؟

هذه قناعة ووجهة نظر ، لها بالطبع منطقها وحجتها ، لكنها

تتجاهل ، دون أن تعي ذلك ، مجموعة وقائع قائمة أبداً وأخرى استجدت وباتت حقيقة . فالشخصية واحدة ، والابداع واحد ، والانسان في همومه الرئيسية واحد . هو نفسه في النهاية في العلم والفن والفلسفة وباقي مظاهر الحضارة . واذا كان لصديق لنا ، فرنسي مثلاً ، أن يعتقد ان إسم الله هو Dieu وأن لا إسم آخر له ، وأن من لا يعرف Dieu فهو قطعاً لا يعرف الله ؛ فتلك مصيبة بلا شك ولعل سببها يكمن في كون صاحبنا هذا لا يعرف إلا الفرنسية . غير أنه سيكتشف ، لو خرج قليلاً عن حدوده الضيقة ، أن في الأرض لغات غير الفرنسية وأنها جميعاً تعرف الله بأسماء أخرى ، بل انها بمجملها أوصاف وترجمات وأسماء متباينة لأشياء واحدة .

وإذا أضفنا إلى ذلك الواقع ، معطيات أخرى مستجدة ، لبات الأمر أكثر وضوحاً . فنحن نحيا زمناً إمّحت فيه المسافات ، وغدا نبض الانسانية واحداً يجد صداه في جوانب الأرض كافة . ونحن نحيا ، من خلال العلم ، زمناً تتداخل فيه الميادين والكيفيات التي كانت لفترة خلت مناطق محرّمة ومسيّجة بألف سياج وسد ؛ فاذا هناك تبدل دائم بين ما هو مادة وما هو طاقة ، بين ما هو مادة وما هو حياة ، بين المكان والزمان ؛ وإذا المكان يتحدد بالزمن ، يمتد أو يتقلص حسب حركته وسرعته وزمنه . وإذا سطوح بطليموس وبدهيات إقليدس المطلقة ، أوهام وأثر لأمر مضى ؛ فلا مطلق ولا شيْ أخير أو ناجز أو نهائي . لا شيْ مطلق ، ربما ، إلاّ بحثنا عن المطلق : مشروع الإنسان الأزلي الأبدي .

هوذا ما يجري فعلاً في التجربة الأدبية ، أو ما يقوم في بنيتها

الداخلية البالغة التعقيد والتنوع ؛ فالتجربة سابقة دوماً على « النظرية » ، هي الواقع والتاريخ القائم أولاً . والنظرية في الأدب أمر يقع خارج عملية الابداع والانتاج الأدبي ، النظرية هي تحديد للعناصر والشروط والعوامل المتداخلة في العملية الأدبية ، ثم تعميمها في صياغة أرقى . والنظرية ، استكمالاً ، هي خارج وظيفة الفنان والأديب . هي قراءة في تاريخ الفن والأدب ، على ضوء نسيج متنوع من البنى والصيغ والعلاقات المتداخلة ، قراءة تسمح ، في ظل النهج المستخدم ، بالتجريد والتعميم على قدر ما هو متوفر في خصوصية لا يمكن نفيها . أو فلنقل إنها خارج لحظة الابداع ، أي أن اللحظة لا تستوعب الأمرين معاً : الابداع والنظرية . ومضمون تلك المعادلة هو أن الفنان ، لحظة الابداع ، لا « يعي » طبيعة التجربة وشروطها وعلاقاتها ، هو لا يعي تاريخ التجربة ، بينما النظرية وعيٌ للتجربة ـ كأعلى وأكمل ما يكون الوعي ـ في حدودها وطبيعتها وتاريخها . النظرية علم بينما الفن أكثر غنىً من أن يحده علم ؛ والنظرية منطق اما الفن فأبعد آفاقاً من أقيسة المنطق وقواعده .

هذه الخصوصية تحكم التجربة الفنية أو لحظة الابداع ، لكنها لا تحول دون قيام النظرية . هي حاضرة في النظرية غير أنها ليست « كل » النظرية . في النظرية تاريخ وعلم ومنطق . واستناداً إلى هذا التأسيس النظري جرت على الدوام محاولات فهم الفن والأدب ، محاولات تضرب في أكثر من إتجاه ، تمثّل أكثر من فلسفة وتخدم أكثر من واقع وموقف ومصلحة . تلك الاتجاهات والفلسفات[1]

---

(١) هي ، في هذا المجال ، مواقف وأهداف الشعوب في حقبات مختلفة ، وهو استخدام أرحب قليلاً من المعنى المصطلحي التخصصي الضيق .

والمصالح هي الحضارة ، وهي التاريخ ، كما يجري وعيها من خلال الثقافة . غير أنها لا تكون دائماً على هذا القدر من الوضوح والبساطة والتميز ، وهي لو كانت كذلك لعجزت عن ذلك التأثير الذي تحدثه فعلاً . إن شعراء القبائل الجاهليين ، وأدباء البلاطات في العصر الوسيط ، « والأقسام الفنية » في المشاريع السياسية المعاصرة تقدّم جميعاً وقائع وأدلة يسهل تبين مغزاها ومدلولها التاريخي والنظري . وهي تشير ، في مجملها ، إلى مدى ترابط الفن بالواقع ، ومدى تجاورهما ، رغم الاصرار ، لدى البعض ، على تبيان مدى المسافة التي تفصل بين الاثنين ؛ هذا البعض مولعٌ فعلاً بتلك الهوة أو المسافة .

هذا الفهم التاريخي لقضية الفن والأدب ، يفسح في المجال أمام قراءة أكثر واقعية لتاريخ الأدب . بحيث تتجلى مجاورة الأدب وتداخله لميادين الواقع والمعرفة على اختلافها ، للشروط الاجتماعية والاقتصادية والنفسية ؛ كما للأفكار والفلسفة بالذات ، وهو محور بحثنا . إن صلة الأدب بالأفكار لأمر طبيعي يدخل في بنية الأدب . وهو أمر لا نتوقف عنده الا كمقدمات أوّلية ، فما يعنينا في الحقيقة ليس علاقة الأدب عموماً بالأفكار . اننا معنيون بميدان أكثر خصوصية ، الا وهو تداخل الفلسفة ببعض الأدب ، تداخلاً يبلغ الحد الذي نسميه معه أدباً فلسفياً . في « نظرية الأدب » لرينيه ويليك ، فصل غني يناقش علا قة الأدب بالأفكار ، ورغم عجز المؤلفين عن التمييز بين مستويات « الأفكار » أو التمييز بين مستويات العلاقة القائمة بين الأدب والفلسفة ، وهو أمر نوليه كبير الأهمية ، فان الأسئلة التي تطرح تسهم في توضيح المأزق الذي هم بصدده :

« هل يغدو الشعر أفضل إذا كان فلسفياً بصورة أكبر ؟ وهل يمكن أن يحكم على الشعر بحسب قيمة الفلسفة التي يتضمنها أو بحسب درجة التبصر التي يظهرها في الفلسفة التي يتبناها؟ أم هل يمكن أن يقاس بمعيار الاصالة الفلسفية أو بدرجة تعديله للفكر التقليدي ؟ »[1].

هذه الأسئلة توضح بجلاء أنّ هناك أدباً ، وشعراً بالذات ، متداخلاً بالفلسفة ؛ فماذا نسمي ذلك ؟ وما قيمته ؟ أما مكمن الخطأ الرئيسي فهو الاعتقاد الذي يتبدى أعلاه ، الاعتقاد أنّ كل أدب حمل فلســـفة هو أدب فلسفي وهو ما يقع فيه « ويليك » و « آرين » في ما يلي :

« إنّ التزامل الحق بين الفلسفة والشعر إنما يقع حين يوجد شعراء مفكرون مثل إمبادوكليس في عصرما قبل سقراط في اليونان »[2] .

هناك بالفعل تزامل بين الأدب والفلسفة لدى إمبادوكليس لكنه ليس «التزامل الحق» بل هو أضعف أنواع التزامل أو الترابط ؛ وسبب هذا الخطأ الذي وقع فيه ويليك ـ ويقع فيه الكثيرون ـ فهو الارتباك الذي يصيب أحكامنا حين نعجز عن التمييز بين مستويات العلاقة القائمة بين الأدب والفلسفة .

الأدب الفلسفي أدب أولاً ثم هو فلسفي . فهـو إذ يلتــزم ، يتمثل في الأدب ، رواية ومسرحاً وشعراً ، أدباً يحمل بعداً فلسفياً ويبقى مع ذلك ، أو ربما لذلك ، فناً جميلاً متفرداً . هو يحمل من الفلسفة تلك الـ « لماذا » المقلقة ؛ هو يحمل من الفلسفة آفاقها

---

(١) ويليك ، نظرية الأدب ، ص ١٤٧ .

(٢) ويليك ، نظرية الأدب ، ص ١٤٧ .

وقضاياها وتحدياتها ، وهو لذلك فلسفي ! بينما يبقى له من الفن جماليته وتفرده وأصالته ، وهو لذلك أدب !

وهو كذلك ، يبقى أدباً فلسفياً ، إذ يلتزم بقضايا الانسان الأعمق فتصبح هماً دائم الحضور والفعالية ، لا في المضمون فحسب بل وكذلك في الشكل . وما الفصول التي ستلي إلّا توضيح وتعيين لهذه المسألة بالذات . غير أنّ ما أشرنا إليه في هذه العجالة قد كشف أنّ طرفي العلاقة ـ الأدب ـ الفلسفة ـ كانا على الدوام متجاورين حتى في أعمال « نظرية الأدب » الكلاسيكية (*) ، لكنه لم يتح لذلك التجاور أن يجد صيغته الفعلية ، لم يتح له أن يجد صورته أو شكله .

محاولتنا في اتجاه « الأدب الفلسفي » ليست إذاً إكتشافاً أو ضرباً في أرض لم تطأها قدم . هي لا تنقض ما هو قائم ، لا تقدّم بديلاً ، وهي ، من باب أولى لا تعظ ولا تعلّم . هي تجرّد ، على العكس ، إتجاهاً موجوداً قائماً بالفعل في الأعمال الفنية والأدبية ولأزمنة تعود إلى بدايات عهد الانسان بالفن والأدب . ومن الطبيعي أن ذلك الوجود قد اتخذ أكثر من شكل وصيغة ولون ، ينجلي حيناً ويتدثر أحياناً أردية ، فلا يبقى منه غير لمسات وملامح ، يربطها جميعاً خيط قد لا تراه بالعين؛ونجد في ذلك عذراً لنا نحن الذين لا نمل التفتيش عمّا يقعدنا ويسكّننا ويغلق النوافذ دون هم البحث وفرح الكشف .

(*) راجع عرض ويليك لمختلف تلك المواقف في الفصل العاشر « الأدب والأفكار » من نظرية الأدب ص ١٤١ وما بعدها ...

المحاولة هذه تدفع بالمقدمات إلى نتائجها وتبحث عن جذور تلك الملامح التي طالما تلمسناها في مناحي الأدب . وككل مشروع نظرية ، فهي تجرّد من الأعراض والأجزاء والظواهر والأمثلة مجموعة مبادئ عامة تحكم سياق المعطى التاريخي ، وتسهم بالتالي في بلورته وصياغته وتجسيده . ونحن في ذلك نستكمل إطلالات نقدية جذرية تبرز بين الحين والحين في حياتنا الثقافية ، وتحمل في طياتها مفاهيم أكثر عمقاً مما هو متداول ومواقف أكثر إخلاصاً والتزاماً[1] . ومن الطبيعي أن تكون تلك المفاهيم والمواقف أولويات

---

(١) ● من تلك المحاولات اكتفي بذكر كتاب يمنى العيد « الدلالة الإجتماعية للأدب الرومانسي في لبنان » وهو كتاب سأعود إلى مناقشة بعض أفكاره فيما بعد .
● وكتاب الدكتور كمال العيد « فلسفة الأدب والفن » لكنه لا يحمل في الواقع أي جديد حقيقي وقد أريد به أن يكون معجماً لمصطلحات الفن والأدب لا أكثر .
● ومحاولة أخرى من الدكتور ميشال عاصي في سياق كتابه « الفن والأدب » . الدكتور عاصي يضع يده على العديد من النقاط الصحيحة لكنه يمتنع عن الربط بينها . يقول مثلاً « كذلك الأديب القصّاص أو المسرحي وحتى الأديب الوجداني هو مفكرٌ ... وقد يرقى به التأويل الفكري والإيحاء داخل إطار الفن إلى قمم الفلسفة ولكنه لا يجعله فيلسوفاً » .(ص ١٣١) .

ولكن المؤلف يعود بصيغة مختلفة إذ يقول : « وليس ما يمنع الفيلسوف من أن يختصر في مقال صحفي ناحية معينة من نظريته الكلية ، وليس ما يمنعه من أن يسكب شيئاً من هذا القبيل في قالب الشعر الأصولي كالقصيدة المنسوبة إلى ابن سينا في النفس مثلاً » (ص ١٣٣–١٣٤) . آراء الدكتور عاصي هذه متقدمة ، جريئة وجديرة بالتعليق فنقول :(١) هو يرى بأن التأويل الفكري في الفن قد يسمو أحياناً إلى « قمم الفلسفة » ، أما أن ذلك لا يجعله فيلسوفاً ، فهو صحيح ، والأديب لا يحاول أن يكون فيلسوفاً الا في حالات نادرة حيث يتجاوز الاطلالات الفلسفية إلى بنيان فلسفي متماسك . (٢) هو يرى أنه يمكن أن نسكب في « قالب الشعر الأصولي » ناحية ما من نظرة فلسفية ، وإذا صح ذلك فان ما يحسم موقع ذلك العمل ليس مصدر تلك الناحية =

بدهية لدى النقّاد الذينَ يعون فعلاً مسؤوليات هي بالغة الحساسية والحسم .

إن الشروط والتحديات التي نحياها تقدّم مادة أو مضموناً كثير الغنى ، وهو يتحول باستمرار إلى مقدمات لأعمال فنّية متقدمة ؛ وإذا كان للنقد من وظيفة فهي المساعدة في أن تجد تلك المادة الشكل الجمالي والصياغة الراقية لدى فنانينا وكتّابنا ، من خلال الابداع المتفرد المتميز ، الـذي نضيءُ له الشموع . وللناقد في ذلك يد طولى ، وعلى كاهله مسؤولية يسهل في ضوئها تلمس حجم القصور والخلل الذي يترتب على كل تخاذل أو تقصير .

تلك هي بعض وظيفة الناقد ، مسؤولية لا حد لها على غير صعيد . وفي ألفباء النقد أنه ليس هدفاً في ذاته ؛ بل هو إنعكاس الوعي على تاريخه ونتاجه ؛ يقرأ بتبصر ، يقارن ، يستنتج ويعمم قواعد ومقاييس تلتزم بأهداف مسيرة الانسان ، في حريته وتقدمه وسعادته . فلتكن لنا ، إذاً ، تلك الأهداف والأدوات ، جانباً يضاف إلى عناصر أخرى في فكر إنساني ناضج . ولتكن لنا إرادة التجاوز لكل القوالب السكونية الجامدة ، أياً كان نوعها واسمها ، وتطبيقاً نقول ان الرداء هو دائماً مختلف عن صاحبه ، وأن المدرسة التي نحشر فيها شاعراً هي أضيق من أن تتسع لعالم ذلك الشاعر أو أن تحيط بغنى تجربته وتنوع همومه . ونحن في ذلك بالغون منتهى الالتزام

= « الفلسفية » ، فيلسوفاً كان أم أديباً ، بل قيمة ذلك العمل الجمالية ــ الفكرية . أما مجرد سكب ناحية فلسفية في قالب شعري أصولي فليست ميزة تكفي لانشاء أدب فلسفي ؛ الأدب الفلسفي موجود حقاً بخصائص وميزات يجري بيانها في فصول هذا البحث .

ومنتهى الحرية في آن ، فالفن دونما حرية لاثحة وصايا ؛ والفن دونما التزام كتابة على الماء . وكلاهما سيَّان .

وإذا ربطنا الفن بمسيرة الانسانية في تقدمها وخلاصها وبلوغ ذاتها ، كان حقاً أن نضيف أن الحرية والالتزام لا يتناقضان في الحقيقة ، هما حصانا عربة واحدة ؛ شرطان في كل ابداع .

هي مجموعة أفكار أوّلية تؤسّس مدخلاً وإطاراً عاماً لجملة خيوط ورؤى في ما يكاد يكون نسيجاً لمشروع رؤية جذرية ، فلنقل كذلك ، تتحاشى المبالغات الفارغة من كل معنى حقيقي ، فتتجنب فصل ظاهرة الفن عن التاريخ ، لكنها تتجنب بالمقابل اعتبارها مجرد انعكاس آلي لشروط اجتماعية واقتصادية . هي تتجنب الأمرين معاً ، وتسمح بالتالي بقيامٍ فهم تاريخي واقعي نقدي لظاهرة الأدب والفن عموماً ، في ذاتها وفي ارتباطها بميادين المعرفة الأخرى .

في الكتاب بابان ، الأول في مفهوم الأدب الفلسفي والثاني في تاريخ الأدب الفلسفي . ومن نافل القول أن البابين وجهان لقضية واحدة ؛ يستكملان اتجاهاً محدداً ، موضوع بحثنا ، في مفاهيمه النظرية ثم في تطبيق المنهج على صفحات من الأدب الفلسفي ، قراءة في صفحات من ذلك الأدب تجسّد في قدر من الوضوح أهم خصائص الأدب الفلسفي وأكثرها تميزاً . في الباب الثاني بعض من تاريخ هذا الاتجاه ، أي هو ليس تاريخاً للاتجاه ، الأمر الذي نلجأ إليه باستمرار في الباب الأول أثناء تمييز الأدب الفلسفي مفهوماً ومنهجاً ، وهو يقوم في تركيبٍ دائم بين النظرية والتاريخ ، وبتثميرٍ مستمر لجملة عناصر ومناهج من العلم والفلسفة كما من الفن بالذات ، أنواعاً ومدارس واتجاهات .

وإذا كنا لا نشير إلى الصعوبات التي تواجه مباحث كهذه ، غير أني أشير إلى أمر آخر وهو أن تعين ميدان البحث وحدوده ومناهجه كان محكوماً بواقع نعجز معه عن محاكمته أو ضبطه حسب نظرية أو عمل أو معايير قائمة ، وعلى ذلك فان التدقيق في حدود البحث ومناهجه يجري ، منطقاً وتاريخاً ، من داخل حدود العمل في مجمل معطياته وعناصره .

ولا يفوتني ، في نهاية هذا التقديم ، توجيه شكري إلى العديد من الأساتذة الزملاء الذين أسهموا من خلال ملاحظاتهم القيّمة ، في توفير صيغٍ وشروط أفضل .

الباب الأول

في مفهوم "الأدب الفلسفي"

في تاريخ كل إنجاز إنساني ، وفي الحضارة والثقافة تخصيصاً ، تتداخل الحاجة بالاستجابة ، والغاية بالاداة والمنهج بالتطبيق ؛ ويغدو تعيين الحدود التاريخية جهداً لا طائل تحته ، إذ أن في الحاجة بذور الاستجابة ، وفي القضية بذور الحل وفي التحدي بذور الرد . هنالك تداخلٌ جدليّ غني ما بين الحدين ، وهو الطاقة التي تمنح التقدم شروطه ومعناه . ولو كان الأمر خلاف ذلك ، أي لو كان الفاصل بين طبيعة الحاجة وشكل تلبيتها فارقاً ناجزاً ونهائياً ، لاستحالت أشياء هذا العالم إلى عناصر منفصلة أو وحدات منعزلة ، أو «مونادات»[1] كما كان الاغريق يقولون ، ولبطلت بالتالي كل حركة ولغدا الكون قفراً وعدماً . لكن الحركة ، على العكس ، هي أكثر معطيات الكون حقيقةً تتلبس كل تبدل وتغير وتقدم .

وإذا كنا نفتتح بالمنهج فلأننا نتجاوز الأجزاء والمظاهر الأوّلية والبدائية الى مرحلة العلم ، أي إلى وعي تلك الأجزاء والمظاهر من

---

(١) مونادة أو Monad لفظ يوناني يعني وحدة منفصلة استخدمها ليبنتز (١٦٤٦ ـ ١٧١٦) في تأسيس فلسفة كاملة .

خلال تحويلها من مجرد أعراض منفصلة مبعثرة إلى مقدمات تجري صياغتها في الوعي . وهو ما يجري تأسيسه ، فعلاً ، في الفصول الخمسة الأولى التي تشكّل بنية الباب الأول . وبالرغم من أن هذه الفصول محكومة أساساً بالطابع النظري ، الا أنه يجري تناول الجوانب المختلفة لمسألة الفن والأدب ، من خلال رؤية منطقية تاريخية ، في طبيعة الفن والأدب بخاصة وأنواعه ومدارسه ، فتنزع عنه الأردية المغرقة في ذاتيتها وغموضها ، دون أن يبطل متفرداً وأصيلاً ، وتُبقي له جماليته : خصوصية كل فن وأدب . ولقد مهّدنا لذلك بفصل يتناول ماهية الفلسفة فيخلص إلى جملة استنتاجات تعني ، في جملة ما تعنيه ، أن الفلسفة ليست من الغرابة والتعالي والتعقيد بحيث لا يمكن إدراكها أو ربطها بالتاريخ وبحياة الناس الفعليين الذين يحسّون وينتجون ويبنون حضارة وتاريخاً وثقافة . ونخلص من الفصل الأول بقناعة أساسية مفادها أن الفلسفة نشاط إنساني معرفي « مفهومٌ » ، وما التعالي الذي تتسم به الا تجريد لأعمق ما يعتمل في الواقع من نضالات وتحديات وهموم إنسانية ؛ ثم محاولة الاستجابة لها من خلال رؤى ومشاريع حلول . هذا الفهم لطبيعة الفلسفة هو ما سيسمح ، دون سواه ، برؤية الاطلالات والمواقف الفلسفية تتدثر جمالية الأدب ، رداء أخاذاً ، فتجد لها بالتالي أكثر من طريق الى القلب والعقل .

في الفصلين الثاني والثالث بحث في طبيعة الأدب والفن عموماً ، ثم رؤية تلك العلاقة الوطيدة التي لا تنفصم بين الفن والحياة ، بأوسع معاني الكلمة ، تتمثل التاريخ والواقع مرآة وتتجسّد في الفن بصور مباشرة وفجّة وصريحة أولاً ، ثم تتدرج في صيغ أقل مادة

وأكثر روحاً وفكراً وشكلاً .

في الفصل **الرابع** يجري التأكيد على وحدة الشخصية بالذات، في أولويتها كمؤشر شخصي من جهة ، وفي تعبيرها من جهة ثانية عن جملة الشروط والعوامل التي تحكم تركيب نتاجاتها ويصبح حضورها أمراً مفهوماً حتى في لحظات الابداع ، اللحظات الأكثر ذاتاً وخصوصية . كما نحاول تبين ذلك النسيج الذي يربط مختلف ميادين « الانتاج » الانساني وجوانبه .

وفي الفصل **الخامس** والأخير من هذا الباب ، تثمير للجهد بأكمله وذلك بربط الأدب بالفلسفة ، في تداخلهما وفي تبادل الحاجة والوظيفة ، وأخيراً في تحديد مفهوم « الأدب الفلسفي » ، في طبيعته وحدوده وعلى ما يصدق ، والتمييز تالياً بين « الأدب الفلسفي » و « الفلسفة أدباً » ، وهو تمييز حرصنا كثيراً على التدقيق في تركيبه والإبقاء عليه في الاطارين النظري والتاريخي . وسيجري التدليل على تلك الحقيقة من خلال العودة المستمرة الى وقائع تاريخية يجري تحليلها والافادة من مدلولاتها .

فصول هذا الباب هي في حدود العناوين التالية :

الفصل الأول : في معنى الفلسفة .

الفصل الثاني : في ماهية الأدب والفن عموماً .

الفصل الثالث : الفن والابداع والحياة .

الفصل الرابع : وحدة الشخصية ووحدة الانتاج الانساني .

الفصل الخامس : إرتباط الأدب بالفلسفة .

الفصل الأول

في معنى الفلسفة

قد يتبادر لذهن البعض ، بتسرع غير مقبول ، أن الفلسفة هي من جنس آخر غير إنساني (من جنس الملائكة أو الشياطين !) وانها لا تمت بصلة قرابة الى الحياة الفعلية ، حياة الناس العاديين ، فنخالها تحلّق فوقهم ، خارج مشكلاتهم وهمومهم التي تعنيهم مدى العمر ، ونحسبها بالتالي وقفاً على « الخاصة » دون سائر الناس .

لكن الحقيقة ان الفلسفة ، رغم تفرد مناهجها وخصوصيتها ، ليست بهذا التعالي أو الغرابة . إنها جهدٌ متميز متفرد ، غير أنه ليس في ذلك ما يضعها خارج الناس . وسرعان ما نكتشف ، بالملاحظة ، أن لكل منا تقريباً رأياً ، موقفاً أو حتى فلسفة في حياته ، نمارسها ونحياها وندافع عنها ، بوعي في أكثر الأحيان ، وبأساليب وأشكال مختلفة[1] .

ان التعالي المزعوم للفيلسوف ، أو البرج العاجي كما يقال ، لا يمثّل الفلسفة في ذاتها ، أو في حقيقتها . هو يمثّل شكلاً من أشكال

---

(١) Popkin and stroll, Philosophy, PXIII.

الفلسفة ، في أول عهدنا بها ، يعتبر الفلسفة تأملاً ويكتفي بالوظيفة تلك دونما إقتراب أو تفاعل مع الواقع وهمومه وقضاياه . لكن تاريخ الفلسفة قد تطور فعلاً نحو مفاهيم تختلف كلياً ، وتكتسب معاني تخرج الى حد كبير عن حدود التأمل التي رسمها الأولون ، وفيثاغوراس بالذات .

يحتفظ التاريخ ، بلا شك ، بمجموعة من المشتغلين بالفلسفة الذين ظلوا مخلصين للتقليد اليوناني الأوّلي ؛ غير أنه بات بدهياً ومنذ زمن بعيد ، ان الفلسفة ترتبط بعصرها وشروط زمانها . هي « العصر مستوعب في فكر » كما رأى هيجل بحسّه التاريخي الجدلي ، ولكي تفهم حدود عصرٍ ما عليك أن تفهم فلسفته .

مفاهيم الفلسفة وقضاياها ورؤاها تضرب عمقاً ، إذاً ، في جذور حياتنا كما في مظاهرها ، لا بالمعنى المطلق وحسب بل وبالمعنى العملي والمباشر أيضاً . ان مبادئ فلاسفة عديدين كانت وفي حقب مختلفة ، الأساس في تشكيل حياة الناس وتنظيمها وتحديد أهدافها » .

ذلك هو بعض الدليل الذي يسهل إقامته للإشارة إلى مدى مجاورة الفلسفة لحياتنا ، ولضرورتها بالتالي في الفن والعلم وباقي ميادين

(١) يقدّم التاريخ مجموعة فلسفات وفلاسفة أسهموا بشكل فعلي في تحديد سمات واقعهم ، تماماً كتمثلهم له ، ونكتفي بالاشارة إلى دور فلاسفة مثل روسو ومونتسكيو وديدرو في أثناء النهوض الأوروبي وقيمة أفكار جون لوك في أسس الدستور الأميركي . كما تسهل الاشارة إلى أهمية أعمال آدام سميث وريكاردو في بناء صرح مفاهيم العمل والحرية والنمط الرأسمالي ، وماركس وأنجلز في صياغة المفاهيم الاشتراكية . ونذكر أخيراً أهمية وليم جيمس وجون ديوي ودورهما في صعود « البراجمية » Pragmatism : فلسفة « الحياة » الأميركية .

المعرفة . أو لنقل مع كارل ياسبرز : « أن لا فرار من الفلسفة » . ان حضور الفلسفة ، أو فعل الفلسفة ، أمر طبيعي وقائم في المدخل الى كل علومنا كما في حياتنا اليومية العادية . يقول كارل بوبر :

« إن كل رجل وامرأة هو فيلسوف ، إنما بنسب مختلفة ، فهناك دائماً رأي أو موقف ، والفلسفة ليست بعيدة جداً عن ذلك »(١) .

الفلسفة إذاً على أكثر من صلة بما يجري في التاريخ ، ولسنا بحاجة إلى فلسفات الحس العفوي العـام Common Sense ، لدى مور وآير وبوبر وغيرهم للتدليل على عمق تلك الصلة ، ويكفي القول أن لكل حقبة فلسفتها كيما نكون على بيّنة من أن الفلسفة ليست مطلقة إلى الحد الذي تكون معه ثابتة مطلقة لا تتبدل . هي ، على العكس ، مرتبطة بكل ما يتغير ويطرأ ويستجد . والفلاسفة بالذات ليسوا أفكاراً بل هم بشر تعنيهم الحياة ومشاكلها وقضاياها ، مثلما تعني غيرهم ؛ بل لعلها تعنيهم ، بفعل وعيهم المتقدم ، أكثر مما تعني سواهم . فعل الفلسفة في ذلك لا يختلف كثيراً عن فعل الفن . جذور الفلسفة لا تنبت ، إذاً ، في السماء . هي ليست خارج الأرض أو خارج التاريخ . وليس مصادفة أن تكون مبادئ فلسفية معينة ، كما أشرنا من قبل ، في صميم التكوين الداخلي واليومي للمجتمعات ، وتحدد للناس ، بالتالي ، غاياتهم وحدودهم وأنماط سلوكهم وقدراً كبيراً من وقائع أيامهم : الفارق بين الحرية (في مجتمع اشتراكي) والحرية (في مجتمع رأسمالي) فارق فلسفي ، وأن تكون الملكية الفردية مباحة أو محرّمة ، أمر تجيزه أو تمنعه المبادئ الفلسفية التي

---

(١) Bontempo, the owl of Minerva (K. popper) p. 42.

يعتنقها هذا المجتمع أو ذاك. ألم يكن صراع الكتلتين الأعظم سابقاً، صراعاً بين فلسفتين متعارضتين: الرأسمالية والشيوعية؟ أولا تحدد الفلسفة للناس في الواقعين المختلفين ما يجب وما لا يجب فعله في مسائل السياسة والعمل والملكية والاجتماع الى غيرها من التفاصيل؟ ثم أليست محاولات بلدان «العالم الثالث» شق طريق خاص متميز إنما يقوم على فلسفة «عدم الانحياز»؟ فلسفة لها منطقها وأسسها السياسية والاقتصادية كما ان لها أسساً ومبادئ نظرية تعود، في جزء منها على الأقل، إلى مبادئ فيلسوف مشرقي هو المهاتما غاندي. ان تأثير الفلسفة في مجرى الاحداث، تماماً كتأثرها بها، مسلمة فيها الكثير من اليقين:

«... إن الفلسفة تؤثر في حياة الناس بشكل مباشر حتى بالنسبة لأولئك الذين لم يسمعوا بها»[1].

ان تجريد المشروع الفلسفي من ذلك التعالي والغموض لا ينزع عنه تميزه وخصوصية له في المنهج والمذهب لحظة يبلغ الوعي الفلسفي ذروة تماسكه في اشكال صياغته الأرق والأكثر نضجاً.

ما هي الفلسفة إذاً؟ ما هي قضاياها؟ وما هي مناهجها؟ ان الإجابة عن هذه الاسئلة، باختصار شديد، أمر ضروري لتبين العلاقة القائمة بين الأدب والفلسفة.

في أزمنة الفلسفة القديمة، لم تكن هذه الاسئلة لتثير أي إشكال، إذ يمكن أن يندرج تحت إسم الفلسفة، كل المسائل التي تدخل في باب المعرفة، بل لعلها وظيفة ظلت سائدة حتى القرون الوسطى.

---

(١) د. أمام عبد الفتاح، مدخل الى الفلسفة، ص ١٤.

لكن المسألة في زمننا هذا تختلف ، فلم تعد الإجابة البسيطة البدهية أمراً ممكناً ، وباتت صياغة مفهوم موحّد للفلسفة ، توقعاً يحمل في طيّاته قدراً من التفاؤل يفوق ما في الواقع بالفعل .

الفلسفة هي الأكثر شمولاً في الفكر والممارسة ، لكنها الأصعب اذا ما أردت التحديد ، أي إذا ما طلبت تحديداً دقيقاً لمعناها ومضمونها وقضاياها . فقد يكون من السهل أن تتناول تاريخ الفلسفة ، أو مبادئ فلاسفة معينين كأفلاطون ، أو أرسطو ، أو إبن رشد أو ديكارت مثلاً ، غير أنه ليس من السهل ولا من الممكن أن تتناول الفلسفة في ذاتها دون أن تتعرض لوعورة مسالكها وتعترضك مشكلات تدخلك في متاهات لا حد لها .

لقد اعتادت الفلسفة تناول العلوم الأخرى ، في أصولها وماهيّاتها ومناهجها ، بدرجة عالية من الثقة واليسر ؛ أمّا أن تتناول الفلسفة ذاتها ، أن ينعكس الوعي الفلسفي على ذاته ، أن يمارس نقداً وتقويماً داخلياً ، فأمر مختلف ، أمر صعب ولا ريب . وصعوبته تكمن في أن كل المعطيات قابلة للشك والنقد وأنها تحتمل أكثر من تفسير . والصعوبات تزداد وضوحاً حين نحاول إيجاد تعريف موحّد للفلسفة، بينما نحن نقف على أكثر من أرض واحدة مع اختلاف في الخلفيات التي نستند إليها وفي الغايات التي نستهدفها ، صعوبات تتداخل فيها عناصر موضوعية وذاتية ، تصبح في النهاية جزءاً من نسيج الفلسفة ذاتها . هذه المحاذير لم تبطل محاولات التعريف بالفلسفة ، إذ بمقدار ما تتطور معارف الانسانية وتتعمق ، وتتوسع مساحات قدرتها وحركتها ، تصبح الحاجة إلى الفلسفة أكثر إلحاحاً ، بل

وضرورةً لا يمكـن تجاهلها . تلـك الصعوبات لا تتنافى وسؤالنا الأساسي بل هي تسهم ، من خلال ما تخلقه وتستلزمه من إعمال للفكر ، في إغناء تراث الفلسفة وكشف شبكة العلاقات المتداخلة والمعقدة الـتي تحكم جوهر العملية الفلسفية في أصولها وتطورها ومستقبلها ؛ لكنّا ، في ذلك كله ، نبقى أعجز من أن نجد مفاهيم موحّدة للفلسفة . ومما لا شك فيه أن طبيعة وشكل النقاش الفلسفي الذي يقوم حتى بين الفلاسفة بالذات ، لا يقدم أرضية اتفاق مقبولة وموحَّدة في فهـم الفلسفة . ومن الطبيعي أن نضيف مباشرة أن ذلك العجز عن تحديد معنى الفلسفة بدقة ، إنما هو مسؤول ، إلى هذا الحد أو ذاك ، عن الارتباك والتعارض اللذين يتحكمان بباقي مسائل الفلسفة ونتائجها .

يعرّف أرسطو الفلسفة في « ما بعد الطبيعة » بكونها « معرفة الوجود في ذاته » أي البحث في جوهر الوجود . ولكن معرفة الوجود تصطدم بتعريف الوجود ذاته وطبيعته وموضوعيته ، وتُواجه بتساؤل مشروع حول مدى موضوعية معرفتنا للخارج ، بل ومدى موضوعية هذا الخارج بالذات !!

في ظل هكذا عقبات أساسية ، أعتقد العديد من المشتغلين بالفلسفة أن بحث الوجود في ذاته أمر لا طائل تحته ولن يقودنا إلى أية معرفة فعلية ومضمونة[1] .

مع « الوضعيين الجدد » تتنازل الفلسفة عن جوهرها ، لتتحول

---

(١) راجع موقف سبنسر وهيوم والتجريبيين الانكليز عموماً ... ثم موقف كانـط الذي يعترف بالمشكلة ولكنه يحاول صياغة أسس ثابتة لفلسفة يقينية .

ـ كما يريد فيغنشتاين ـ الى أداة تحليل للغة ، كيما يزال كل أثر للغموض ، حيث تزهر الميتافيزيقيا ، وذلك من خلال « الايضاح المنطقي للأفكار » .

هذه التناقضات زادت مسألة تعريف الفلسفة تعقيداً ، فأضحى تعريف الفلسفة مشكلة «فلسفية» اخرى تضاف إلى قائمة طويلة من المشكلات .

ولكن رغم ذلك كله ، فلا مناص من القول أن الانسان يقف أمام جملة قضايا أساسية تتعلق بما هو أبعد من اللحظة المباشرة ، في الوجود والمعرفة بالوجود ، قضايا لم يتمكن العلم من حلِّها فظلَّت إرثاً وموضوعاً للفلسفة . فكيف نشأ التفكير الفلسفي ، وكيف يرتبط مع بقية بُنى الحضارة وأشكالها ؟

لعل أقدم تعريف للفلسفة انما انبثق من معنى الكلمة اليونانية الأصل ، إذ تعني « محبة الحكمة » أو « الرغبة في الحكمة » والفيلسوف إذاً هو الراغب أو المحب للحكمة . ورغم قصور التعريف[1] ، فكم يبدو مثالياً وشمولياً اذ يصبح الفيلسوف كمال النظر والعمل ، أي مثال المعرفة من جهة ومثال الفضيلة من جهة ثانية ـ وبعد فليس غريباً أن يطلب أفلاطون الرئاسة في «جمهوريته» وحياته !

وهذا الاعتبار الشمولي للحكمة هو ما كان يمنح مفهوم الفيلسوف ذلك التعالي والفرادة أو التميز الذي لا يمكن إنكاره .

فالحكمة عند اليونان صفة للآلهة وليست للبشر . « أثينا » التي

---

(١) هذه صفة للفلسفة ، وليست تعريفاً ، ومع ذلك فالسؤال لا زال قائماً ، ماذا تعني « الحكمة » ؟

تُعبد ، كانت آلهة الحكمة . لكن آلهة اليونانيين لم تكن مستقلة عن مشيئـــة الناس ورغباتهم . وحين تصدّى أول مشتغل بالفلسفة ـ ويقال انه فيثاغوراس ـ لموضوع الحكمة فقد كان يشارك الآلهة أسرارها ورموزها وقدراتها الاعجازية الخارقة من معرفةٍ للغيب وإدراكٍ للماضي والحاضر والآتي ، فلا غرابة بالتالي ان اختلطت في أعمال فلاسفة اليونان الأول الخرافات والأساطير والطقوس مع الأفكار والصور ، يقود إلى ذلك نقص حاد في المعلومات الصحيحة مع اعتماد التأمل منهجاً وحيداً تقريباً[1] . والفلسفة في النهاية هي جزء من التاريخ ، وجه من أوجه الحضارة ، تتأثر بكل ما حولها كما تؤثر فيه ، في آن معاً .

وتكتسب الحكمة مع السفسطائيين بعداً جديداً ، إذ لم تعد محدودة في حدودٍ نظرية عُلوية تأملية وحسب ، بل « أنزلت إلى الأرض » كما يقال لتصبح موضوع استعمال يومي في المماحكات المنطقية ، وفي عملية تعلم وممارسة فنون الاقناع والخطابة والسياسة والاجتماع ـ أي في خدمة الحاجات العملية .

لم تتميز الفلسفة عن العلم ـ في بداية نشأتها ـ بنوعها بل بحدودها . كان أرسطو يرى أن الفلسفة هي علم بأوسع معاني الكلمة ، لكنها ليست علم المظاهر الجزئية ، بل هي علم ومعرفة بالوجود في علله وصوره وغاياته .

الحدود التي تميز بين ما هو علم وما هو فلسفة لم تكن واضحة

(١) خذ مثلاً أعمال طاليس وأنكسيمنس وانكسيمندريس وغيرهم في بداية فلسفة الطبيعة .

جداً ، وظلت الفلسفة لألفي عام متداخلةً بالعلم ، والفلاسفة العظام كانوا في الآن نفسه علماء أفذاذاً من فيثاغوراس إلى أرسطو وصولاً إلى ديكارت في أواخر العصر الوسيط .

هذا التداخل بين الفلسفة والعلم ، والذي كاد يكون تطابقاً ، كان بشكل أدق تداخلاً وتطابقاً في المنهج،أي أن العجز عن التفريق بين الفلسفة والعلم كان ـ أساساً ـ عجزاً عن التمييز بين المناهج ، والعلم هو منهج Method قبل أن يكون مادةً ، كما يقول Russel رصل ، وغيره .

ولكن مع بداية عصر النهضة في أوروبا ، وإستجابة لحاجات التقدم التي كانت ملحّة ، ومواكبة للانجازات الفعلية والعملية في انقلاب تاريخي وتحول عميق من عصر قروسطي سكوني متخلف إلى نهضة كبرى بكل الجديد الذي حملته ، من إعلاء العقل والموضوعية والشك ضد الدوغماتيكية والعقائد الجامدة المتحجرة ، فكان طبيعياً ان تعلو رايات العلمية والطرائق التجريبية والوضعية ، بدءاً بمنهجية ديكارت وفرنسيس بيكون ، وصعوداً بقواعد جون ستيوارت مل ولتبلغ ذروتها في وضعية أوغست كونت ، التي تميز وبشكل نهائي بين ما هو علمي وما هو غير علمي ، وتضع للبحث العلمي قواعد تجريبية ومناهج صارمة ودقيقة . وتطور هذه الاتجاهات كان كفيلاً أن يبلور اختلافاً جذرياً بين منهجين : فلسفي وعلمي .

بهذا الطلاق في المنهج ، إنفصلت فروع كانت لردح من الزمن فروعاً من الفلسفة ، وأصبحت علوماً ناجزة الاستقلال ـ منهجاً ومادة ـ كالفيزياء والميكانيكيا وعلم الاجتماع وغيرها .... ونشأ

بالتالي وضع معرفي جديد ، ألزم إعادة فحص مسائل عدة وإعادة تقويمها من منظار مختلف : انفصال العلم عن الفلسفة ! إنجازات العلم في كافة الميادين ! سيادة قيم العلم ! كما برز تساؤل آخر : هل ألغى ذلك كله مبررات وجود الفلسفة ؟؟ هل بات الاستغناء عنها امراً ممكناً ؟

الجواب بالنفي ، طبعاً **فالفلسفة لم تبطل لأنها ليست نقيضاً للعلم** — ولو كانت نقيضاً للعلم فلعلها كانت بطلت وهو ما لـم يحصـل . ما بطل من الفلسفة هو وظيفةٌ انتهت ودور بطلت الحاجـة إليـه . إنها الآن وظيفة العلم ودوره . فمعرفة ظواهر الكون ونشاطاتها وعلاقاتها ونِسبها لم تعد وظيفة الفلسفة بالمعنى الدقيق ؛ لقد أصبحت وظيفة العلوم بفروعها المختلفة ومناهجها الوضعية .

وكان طبيعياً أن تتأثر الفلسفة بهذا الصعود لقيم العلم ، بل ان عدوى « العلمية » قد تسربت في حالات عديدة إلى مناهج الفلسفة ذاتها ، فحاول سبينوزا Spinoza فيلسوف الحتمية ووحدة الوجود في القرن الثامن عشر ، أن يبني نظامه الفلسفي مستنداً إلى أسس وقواعد رياضية كأن يبدأ بالمطلوب برهانه ، فالمعطى ، فالبرهنة ، فالنتيجة . والأمر عينه مع « فيخته » الذي يتوسط اثنين من اعلام الكلاسيكية الألمانية : كنط وهيجل . لكن هيجـل نعى فقـر هذه المحاولات وعجزها ، وحاول في أعماله الكبرى ، على نقيض ذلك ، تأسيس قاعدة علمية موضوعية صلبة للمعرفة ، تأسيس معرفة حقيقية .

وتبقى الفلسفة متميزة في مادتها ومنهجها . هي علم ، ولكنه بمعنى خاص جداً ، علم القوانين الأكثر عموماً وشمولية في تناول

موضوعاتها . هي ، كما يقول هنري سيدويك ، تركيب لأعم المفاهيم والمبادئ التي جرى توظيفها في حقول المعرفة الأخرى . هي لا تتناول العلم مثلاً كجزئيات معينة وتفاصيل محددة ، بل تتناول مفاهيمه الأكثر شمولاً وعمومية ، مبادئه الرئيسية ، مناهجه المميزة كما في نتائجه العامة وآثارها . والفلسفة لا تعني بهذه المعالم من الداخل فحسب ، بل ومقارنة كذلك بميزات الميادين والعلوم المختلفة . هي لا تكتفي بالوظيفة الوصفية بل تحاول أن تربطّ وتجرّد وتعمّم وتستنتج من القواعد والأصول والمبادئ ما يثري من جديد مجموع المعارف الانسانية ويدفعها الى الامام،نحو المزيد من الاحاطة والعمق من جهة والتكامل من جهة ثانية .

والفلسفة في ذلك على ارتباط واتصال بكل التقدم الذي يجري ويستجد في العلم ، ولا يمكنها أن تكون بمعزل عن ذلك ، كما لا يمكنها الا أن تتفاعل مع عناصر المعرفة الأخرى وجوانبها الأهم : الفن والدين والأخلاق ومجموعة الشروط المميزة لحقبة ما . تلك هي العلاقة القائمة بين الفلسفة وباقي مظاهر التاريخ والحضارة ومعطياتهما . وما القول ان لكل حقبة فلسفتها ، الا حقيقة تاريخية يسهل ملاحظاتها في الحقب المختلفة .ففلسفة شرقي المتوسط الوسيط لا تختلف عن الفلسفة اليونانية الا بما حملته المسيحية من عناصر جديدة. والفلسفة العربية الاسلامية في العصر الوسيط قد تحددت ، قضايا ومناهج ، بحدود الواقع الاسلامي بدءاً من القرن الثالث للهجرة ، وما نهجها التوفيقي بين الفلسفة والشريعة الا صدى لحدود ذلك الواقع . ويضيف التحول من الفلسفة الأوروبية الوسيطة الى الفلسفة الحديثة دليلاً آخر . فذلك التحول في الفكر قد تلى تحولات عديدة

في الواقع : من النمط الاقطاعي في الانتاج الى النمط الرأسمالي ، من سلطة النبلاء إلى البرجوازيين ، من الريف الى المدينة ، ومن الايمان الى العقل . كان للفلسفة إذ ذاك وظيفة محددة وهي إدانة ذلك الذي يجري إسقاطه ، في عملية التحول القائمة ، وتبرير ما يجري بناؤه والدفاع عنه . ولذلك بالضبط كان « الكوجيتو » الديكارتي ، أو الذات الفردية ، الحقيقة الوحيدة التي لا يطالها الشك . لقد أضحت الحقيقة في الفرد وليس في الجماعة ، أياً كان اسمها . وكان أعلى شكل بلغه ذلك الاتجاه هو إعلان « روسو » ان الناس يولدون احراراً وهو ما سيصبح شعار الثورة الفرنسية الرئيسي . وكان للتحولات القائمة في ميدان العلم أبلغ الأثر في تسريع وتيرة ذلك التحول في الفلسفة ، وجعله ضرورياً . يقول « جونز » بكثير من الصدق :

> « إذا كان القول إن الفلسفة القديمة (اليونانية) قد أزيحت بالإكتشاف المسيحي لله ، فانه ليصح كذلك القول ان الفلسفة الوسيطة قد أزيحت باكتشاف العلماء للطبيعة »[١] .

غير أننا نقول بتفاعل حي ، ديناميكي ، جدلي ومتبادل بين الفلسفة وواقعها ولا نقول بانعكاس بسيط احادي . الفلسفة تتحدد إلى حد ما بشروط واقعها وحدوده ولكنها تسهم من خلال امكاناتها ووظيفتها في اعادة تشكيل هذه الشروط والحدود واعادة صياغة الواقع . هي لا تتنكر لواقعها ، لا تتجاهله ولا تقفز فوقه ؛ لكنها تتجاوزه بالتأكيد . وتلك هي ميزة الفلسفة . ونقول ، بلغة أعم ، إن صدق فلسفة ما واصالتها يكمن في تأليفها بين ما هو مؤقت وما هو دائم ،

---

(١) Jones, A History of western Philosophy (in), P. XVII.

بين ما هو زماني وما هو أبعد من زمانها ؛ أي في تركيبها بين الخاص والعام ، في حركتهما وقوانين هذه الحركة وتبدلها . هو تركيب غير حسابي ، اذا صح التعبير ، ولا يتحدد بكيفيات ثابتة ومطلقة الا في عموميات تصلح لكل زمان وأرض وشعب . هو مطلق ، اذا شئنا ، ولكن بمعنى بالغ التحديد : كمشروع نظـري دائم أكثر بُعداً وتعقيداً من أن نتمكن ، بمعرفتنا غير الكاملة أبداً ، من تأسيس حل حقيقي له أو بناء أجوبة كاملة حقاً ؛ لكنه مشروع يتحدد بقدر ما يلامس ويخضع لجوانب ووقائع وشروط فعلية قائمة على الدوام ، قبل أي فلـسفة وبعدها . هي المطلق ، اذا أردت ، وما عداها نسبي .

هناك دائما خصوصية زمانية ومكانية تكشف كل مظاهر الحياة الفكرية والعملية ، وهي تنعكس في الفلسفة خصوصية تاريخية كجانب من العملية الفلـسفية ، لكنها لا تستغرق كل العملية الفلسفية ، الا بما يقود الى إنهاء العملية الفلسفية في أساسها .

في كل فلسفة عـودٌ إلى الأصول النظرية الأولى وخطوة الى الامام . فيها قياس لكل المسائل الكلاسيكية على ضوء ما يستجد في العلم والواقع من معطيات وشروط ، كما لتاريخ الفلـسفة ذاتها . فيها تثمير لجملة نتاجات ميادين المعرفة . هذا القدر من التعقيد في ما هو معطى وذلك الشكل من التعريف الذي يجعل المطلق أمامنا دائماً ، يفرضا حدوداً للمشروع الفلسفي ، فيغدو من الصعب إعطاء صفة النهائية لأية إجابة فلسفية أو أي مذهب فلسفي عموماً . ان المذهب في الفلسفة هو أكثر لبنات البناء الفلسفي ضعفاً . ونقول ، استطراداً ، انه بمقدار ما يدّعي أي نظام فلسفي صفة الكمال والنهائية ، يصبح قصوره وتهافته أوضح وأسرع . بينما تمنح المرونةُ إجابات

الفلسفة قابليةً بارزة للتفاعل والتطور والتأثير .

إن الأزمنة الحديثة ، الزمن الذي تحياه الأجيال المعاصرة ، هو زمن التحولات الكبرى اجتماعياً وعلمياً وتكنولوجياً ، زمن الانسانية الواحدة ، زمن التقدم الهائل والتحدي الهائل . أوَيُمكن للفلسفة أن تكون غريبة بالتالي عن هذا السياق وهي الأكثر عمقاً وإحاطة ؟ يقول جورج لوكاتش ، فيما يقترب كثيراً من الحقيقة :

ان الفيلسوف قد أصبح [في زمننا الراهن] (إختصاصياً) موزع العمل . لقد أصبح اختصاصياً في نظرية المعرفة ضيق الأفق .... وإذا المرء أراد أن يعرف كيف يكون الفيلسوف الفعلي يتحتم عليه أن يعود إلى زمان ما قبل خضوع الثقافة لسوق السلع . ومن هنا يتضح أن الفلاسفة الحقيقيين بعيدون دوماً ، بعد الأرض من السماء ، من تلك اللامبالاة الفاترة الجبانة إزاء مسائل العصر الإجتماعية والسياسية ، كما هي الحال لدى البروفسورية (الاختصاصيين) »[1] .

الفلسفة مرتبطة حقاً بالتاريخ وتحولاته وشروطه وبالانسان وتحدياته وهمومه ؛ هو قدر الفلسفة اليوم وهي تحمل على كاهلها مسؤولية مضاعفة ؛ وهو ، في نفس الوقت ، سر الأهمية التي تكتسبها الفلسفات حين تصبح أكثر ارتباطاً بالواقع الملموس ، تاريخاً واجتماعاً وعلماً . وبمقدار ما ترتفع الحواجز غير الطبيعية بين جوانب الانسانية الواحدة ، ويرتفع صدى نبضها الواحد ، في همومها ومشكلاتها وآمالها ، نقترب من الشكل الفلسفي في التعاطي والسلوك ،

(١) لوكاتش ، دراسات في الواقعية ، ص ٢٣٧ .

أو نقترب من النهج الفلسفي في تفسير ما يجري ؛ المنهج القائم على الفهم الشمولي والاستيعاب العميق للعملية التاريخية في كليتها ، وفي وحدة « داخلها » و « خارجها » ؛ في تداخل النقيض بالنقيض وارتباط العرضي بالضروري .

وحين نصبح أكثر تمثلاً للمشروع الفلسفي ، فلا يعني ذلك أننا بتنا أكثر « عقلنةً » و « نمذجةً » وحسب ، أو أكثر فلسفةً ، بل يتضمن الأمر كذلك تنمية كافة مظاهر الشخصية وجوانبها ونتاجاتها ، على طريق معرفتها وتقدمها ، طريق بلوغ الانسان ذاته في أعلى شكل لها.

لعل الذي قلناه في حدود الفلسفة ، فيه من الوضوح بالقدر الذي يسمح بالقول ان جملة القضايا الأساسية التي شكلت « مادة » الفلسفة ليست فلسفية وحسب بل هي، في الأساس، قضايا الانسان في وجوده وتطوره وقدره وبالتالي في معرفته. هي هموم الانسان الأعمق فيما لو نزع عن ناظريه أغشية حياته اليومية وركامها وغبارها ، فأبصر أن خلف كل عارض أو إشكال يعرض له أو يواجهه هناك « جوهر » أعم . وليست اللفظة (الجوهر) تعمي أو تبتعد كثيراً عن واقع الناس والطبيعة وليست غامضة الى الحد الذي لا يمكن ادراكه ، بل هي، وربما دائماً، ذلك النسيج أو شبكة العلاقات الغنية والمتنوعة والتي تشكل طبيعة الأشياء وماهياتها . ذلك النسيج التحتي ـ نقول رمزاً ـ قد يجد في الفلسفة تطويره ، بما لها من تقنية وأدوات ووسائل وقياس ، بيد أن له كذلك ابعاداً ومظاهر تضرب في كل ميدان وتتخذ أكثر من شكل يختلف عن الشكل الذي يتجسده في الفلسفة . ذلك « الروح » موجود إذاً أنّى اتجهنا ، ولا يغرّنا إن تشكّل أو تلوّن أكثر من شكل ولون : إن لغتين مختلفتين لتقترحان

لفظين مختلفين لشيئ واحد بعينه ، بل ان لغات الأرض جميعاً هي رسوم وألفاظ متباينة لمسميات وأشياء واحدة .

وبعد ... فإن ما يقوله هيجل من أن الفلسفة هي « العصر مستوعباً في فكر » ، يخطو بالمسألة ، موضوع هذا الفصل ، على طريق حلها الفعلي . فان تعبر الفلسفة عن شروط عصرها ، وشعب ذلك العصر في « شكل حكومته واخلاقه وعاداته وأمانيه وأعماله في مجال العلم والفن » ... لأمر يشير بوضوح إلى أن الفلسفة جزء من التاريخ ، كما أسلفنا ، أو لعلها تاريخ ذلك التاريخ . لكن هذا التعريف الهيجلي لا يتضمن قط الرد الميكانيكي للفلسفة الى مجموعة شروط في ذاتها . هي استيعاب وتمثلٌ للعصر في أعماق سماته وعلاقاته تتجسد فكراً متماسكاً متميزاً . هذا الفهم يخرج الفلسفة من الاطار التأملي المثالي ، لكنها تبقى فلسفةً ، نتاج فلاسفة متميزين كان لسمو قدراتهم ولابداعهم دوراً هاماً في سياق ذلك الانتاج الفلسفي :

« إن فردية الفيلسوف كشخصية اجتماعية تضع نظرياً نسقاً معيناً من الأراء ـ يخلقها تطورٌ اجتماعي وفردي بالمثل . وهذا لا يعني بالطبع القول أن الفردية شيئ ذو أهمية ثانوية .... وتشهد حقيقة أن الفيلسوف الفرد يعبر عن حاجة إجتماعية معينة إلى حد أبعد بكثير من أي شخص آخر ، هذه الحقيقة نفسها نشهد على أصالته أي على مقدرته على التعبير عما هو أكثر مما يؤثر على وجوده الفردي الخاص »[1] .

إن جوهر ما جرى التأكيد عليه في هذا الفصل ، ليس تعريف

(١) ويزرمان ، تطور الفكر الفلسفي ، ص ٢٢٦ .

الفلسفة في ذاتها ، بل التدليل ان الفلسفة نشاط انساني مفهوم ، وانها جزء حيوي من التاريخ الإنساني يتداخل مع مجمل مظاهر ذلك التاريخ الحضارية والثقافية . وهي أخيراً الأكثر حضوراً فيما لو حاولنا اختراق الجدران التي تفصل بين جوانب التاريخ المختلفة ، الجدران التي أحالت تلك الجوانب المترابطة ، من خلال نظريات وقوالب مصطنعة ، الى مناطق مسيّجة ومقفلة .

الفصل الثاني

في ماهية الأدب والفن عموماً

ليست حدود اللغة بالحدود القصوى ـ ضرورةً ـ للتجربة الانسانية ، وليست الحياة بمعناها الأوسع محكومة بحدود الألفاظ . هناك ، خلف اللغة ، لغة أخرى هي لغة الفن ورموز الفن ، تجري في عفويتها جزءاً من الانسان ومن تجربته ، تنفعل بشروط حياته وتشكل الرد عليها في الآن نفسه .

يستدل من العديد من الدراسات والأبحاث أن شكلا ما من الفن ربما كان أقدم أنواع الحضارة في التعبير والتواصل الانساني . والفن قديم بالتالي قدم الانسان في أولى محاولاته لفهم ما يجري . لقد كانت كهوف الاستراليين الأوائل ، كما يقول مؤرخو الفن ، مزينة برسوم لموضوعات انسانية وطبيعية عادية وصور تمثل رجالاً ونساء في مظاهر جنسية صريحة وأخرى تمثل السلوك الجنسي عند أصناف مألوفة من الحيوانات . هذه الأشكال تمحورت جميعاً في اطار طقوس سحرية وشبه دينية مرتبطة بنوع حياتهم ومطالبهم وحاجاتهم الأكثر الحاحاً واحداثهم الأكثر تكراراً مثل استسقاء المطر ، درء الأخطار ، خصب الولادة ، مظاهر القوة المفرطة وغيرها[1] . ولهذه الرسوم

(١) نقول بدايات الفن تجاوزاً إذ هي تميز الوعي البدائي في الاساس .

البدائية ما يشبهها كذلك في حضارات أخرى من العصور البدائية وخصوصاً في العصر الحجري وتحمل في مجموعها طابعاً طقسياً سحرياً ، كما لا يستبعد هـؤلاء أن يكون لتلـك الرسوم والنقوش دلالات وظيفية لا تعزل عن مجرى احداث حياتهم بالمعنى الأشمل .

أرتبط أصل الفن إذاً بالطقوس المرتبطة بدورها بتجربة الوعي المتنامي من اختلاط وجداني شامل وغامض في اطار تفسير الظواهر المتمثلة للوعي .

فالوعي البدائي ما كان ليتميز بوضوح عن باقي ظواهر الطبيعة وعناصرها ، كان جزءاً منها ، ينفعل بعواملها وبشروطها انفعال باقي الكائنات ، ويتحدد وعياً وسلوكاً بالشروط الموضوعية التي تقدمها الطبيعة .

فالانسان الأول قد وحّد ـ بلا وعي منه ـ بين حياته من جهة والطبيعة المحيطة به من جهة ثانية ، فالوعي الذي يتحدد بشروط جهل مطلق يتنازل عن ارادته وتميزه ويدخل في جنس الكائنات المنفعلة بسلبية كلية إزاء كل التأثيرات المحيطة به . هذه الحالة الغت كل العناصر التي يمكن أن تخلق تمييزاً للوعي الانساني ، وانتجت بالتالي ما يشبه الغيبوبة أو « الوحدة التامة بين الانسان والحيوان والنبات والحجر ، التوحيد بين الموت والحياة بين الجماعي والفردي » كما يقول أرنست فيشر(١) .

غير أن إمتلاكه لاستعدادات نفسية ـ فيزيولوجية ، وبتراكم بطيء لخبرات نوعية وعلى امتداد آلاف السنين ، أصبح تميز الانسان ،

Fischer, E, the Neccessity of art, p. 39. (١)

من خلال تميز وعيه ، ممكناً . لقد اختلت بالتالي الوحدة الطبيعية الأولى ، فكان الفن تعبيراً عن أول اختلال طرأ على تلك الوحدة ، وانعكاساً لأول تميز بين الذات وعالمها : هو التعبير عن أول اغتراب انساني . « ان الفن قديم قدم الانسان نفسه » يقول فيشر ، أو قدم تمييزه لذاته أول الأمر ، لكن هذا الفن الأول كان « كالانسان الأول » مزيجاً من سحر وشعوذة وأدعية وطقوس تبدو غريبة أو غير مفهومة لنا اليوم ـ وهي عاجزة في الواقع أن تكون خلاف ذلك .

تثبت قراءة تاريخ الفن ، في بدايته على الأقل ، أن نشوء الفنون انما كانت محاولات انسانية للإستجابة لواقع وحشي يحيط به ، فحاول تمثله ، كأنها محاولة في فهمه ومن ثمة السيطرة عليه مثل التزين بأسنان الحيوانات المفترسة ، هي محاولة إذاً في تطويع الطبيعة من خلال الفن :

« كان فنانو كهف التاميرا ينامون على ظهورهم كي يزخرفوا السقف كما كانوا يصنعوا تماثيل طينية للحيوانات ثم يصيبونها بالسهام فقد أحصيت ٣٩ إصابة في رقبة تمثال طيني لأسد ... والقصد أن يحصل الصيّاد على قوة سحرية على الحيوانات الحقيقية التي سيذهب لصيدها بعد ذلك »[١] .

كما يثبت تاريخ الفن ان المظاهر البدائية للفن كانت تتداخل مع المظاهر البدائية للتدين وتدور في مجملها حول « عبادة الطبيعة »

هذه الطقوس شبه الدينية معروفة وشائعة في تقاليد الشعوب والحضارات البدائية ، واستمر بعضها ، أو بقايا منها ، حتى أيامنا

---

(١) الألفي ، الموجز في تاريخ الفن العام ، ص ٤٣ .

هذه ـ في جزيرة بالي في أندونيسيا ، مثلا ، يمارس السكان شعائرهم الدينية من خلال احتفالات الرقص ، ولمعظم الرقصات مدلولات دينية : هي رموز قصص وأساطير تتمحور حول عبادة الطبيعة واسترضائها . واعتبر الفن لذلك أو في جزء منه على الأقل ، **كتاب الانسانية الكبير أو ذاكرتها في اللفظة والحجر واللون والصوت والحركة** . ومن الطبيعي أن يكون الفن الأول مختلطاً بالسحر كحال الدين والعلم ، للنقص الحاد في المعرفة والعجز عن التفسير المعقول للظواهر الطبيعية من جهة ، ومدى الحاجة اليه من جهة ثانية . ولم يعكس ذلك الفن الاول درجة التقدم العلمي لدى الأوائل وحسب بل ومجمل مناحي « حضارتهم » من معتقدات وقواعد سلوك ، ومطامح ومخاوف الخ ... وليست فنون المصريين القدامى في وادي النيل ، والسومريين والاكيديين في بلاد ما بين النهرين والكلدانيين والبابليين والفينيقيين والاغريق القدامى الا أمثلة على ذلك ، حاكت وضعية تاريخية ـ حضارية محددة ، موحّدة بين الذات والخارج ومحاولة تجاوز الخارج ، كما التحنيط لدى المصريين رمز كل ثقافتهم ومحاولة في استمرار وجود الإنسان أو خلوده ، أو في تحول جلجاميش بطل الملحمة الشهيرة في الألف الثاني قبل الميلاد ، نحو بناء اسوار مدينته ـ الفن ـ شكلاً وامتداداً للوجود الانساني ، ومدى تعبير الفن عن حاجته تلك .

هناك ، إذاً ، شكل ما من الفن كان متمثلاً للوعي دائماً رغم تنوع فهمه . الفن هو صَور ، كما يقول أرسطو ، ولا يمكن للفكر أن يعمل بلا صور . والمثال الأعلى للفن عند المعلم الأول هو الانسجام والنظام . أما قبل أرسطو ، فكان أفلاطون يعتبر أن للفن دوراً وظيفياً في التوجيه

نحو ما هو صحيح وعادل وشريف . وتتطور مفاهيم الفن لتبلغ كمالاً نسبياً مع الفيلسوف الألماني الموسوعي هيجل ، فهو يتجاوز كنط ، الذي يعتقد بمثاليته المتعالية أن الفن لحظة ذاتية الى حد كبير ومستقلة . الفن عند هيجل هو انكشاف الروح في أحد لحظاتها . كشف عن الحقيقة وتجسيد لها ، هو التجسيد المحسوس للفكرة أو للروح المطلقة . هو التداخل المبدع ، كما يراه هيجل ، بين مضمون روحي وشكل مادي . لكنه ليس أي شكل هو الشكل الأكثر كمالا وتجرداً في محاولة تجسيد المضمون أو الفكرة ، وكلما شفّ الشكل ازداد اقترابا من الكمال .

والانجاز الهيجلي الأعظم هو ادخاله الفن في السياق التاريخي : تطور الفن وتعاقب أشكاله هو تجل للفكرة في الصيرورة التاريخية . يتطور الفن حسب رأي هيجل من الفن الرمزي ، فالفن الكلاسيكي وأخيراً في الفن الرومانسي . أما المفهوم الأول فقد ساد الشرق القديم ، والثاني اليونان ثم انتشر الثالث مع سيادة المسيحية وإستمراراً إلى الفنون الحديثة . الفن تلبية لحاجة ، لكنها تلبية لا تعكس الخارج بقدر ما تتمثله أو تشارك في خلقه :

«يستجيب الفن لحاجة بدائية تتمثل في تظهير التمثلات والأفكار المتولدة في الذهن وفي اسباغ شكل عياني عليها ، تماماً كما أن اللغة مجرد وسيلة تفيد البشر في التواصل فيما بينهم وفي إفهام بعضهم بعضاً ما يفكرون به ويتخيلونه ويحسونه . لكن وسيلة الاتصال في اللغة عبارة عن إشارة ... أما الفن فلا يستطيع على النقيض من ذلك أن يستخدم محض إشارات . بل لا بد له أن يعطي

المدلولات حضوراً حسياً مطابقاً . يجب إذن أن يكون للعمل الفني .. مضمون داخلي من جهة أولى وعليه من جهة ثانية ان يمثّل هذا المضمون على نحو يبين أن هذا المضمون وشكله على حد سواء لا يؤلفان جزءاً لا يتجزأ تقريباً من الواقع الخارجي فحسب ، بل أيضاً ثمرة للنشاط الروحي ، ثمرة مصدرها التمثل الإنساني »[1] .

وكتطبيق لمعادلته ، يعتبر هيجل أن الشعر يمثل قمة الفنون لسمو شكله ولابتعاده عن المحسوس ولغناه وتنوع مدلولاته ، أي بمقدار ما يزداد النشاط الروحي المتحرر تدريجياً من ربقة الخارجي الثقيل والمادي .

غير أن ما يميّز الفن في الحقيقة هو الشكل ، أو جمالية الشكل بمعنى أدق . تلك سمة تتحول خصوصية متفردة .

وعلى العموم فنحن نميز في الفن بين مضمون وشكل ونعتبر أن تلك العلاقة تحاكي إلى حد ما علاقة الهيولى بالصورة في مادة أرسطو . المضمون لا يمكن عزله عن الواقع وعن الحياة بالمعنى الأوسع . هناك على الدوام فكرة ما والفن بلا فكرة هو انسان بلا روح ، (جثة) كما ان ارتباط الفن بالواقع والحياة ، ارتباط عضوي ، جوهري لا عرضي ، وفي حدودٍ سيجري بيانها .

الفن يعبّر إذاً عن الحياة ، عن الشروط الفعلية للواقع ، في قضاياه ومشاكله وتحدياته . وفي مراجعة تاريــخ الفن يعثر على الكثـير من الأدلة التي تربط الواقع الفعلي باشكال الفن وصيغه بدءاً من العصر الحجري الأول ، فالكثير من الرقصات البدائية لم تكن الا

---

(١) هيجل ، فن العمارة ، ص ٣٤ .

نسخة طبق الأصل عن الحركات التي يؤديها ذلك الانسان في أثناء عمله الفعلي في الصيد والقتال والزرع والحصاد إلى ما هنالك : « لنتأمل مثلاً مستقى من حياة النيوزلنديين . فهم في بعض أغانيهم يحتفلون بزراعة البطاطا ، وكثيراً ما تقترن هذه الأغاني ، برقصات هي نسخة طبق الأصل عن الحركات التي يؤديها ابن البلد وهو يزرع تلك النبتة »[١] . هذه الشروط الواقعية كانت اكثر من مجرد مضمون، لقد أضحت كذلك عاملاً حاسماً في تحديد الشكل . يقول « أرنولد هاوزر » :

« إن تغير الاسلوب في العصر الحجري الجديد يرجع في آخر الأمر الى عاملين : أولهما الانتقال من الاقتصاد الطفيلي الاستهلاكي البحت لدى المشتغلين بالصيد والتقاط الغذاء الى الاقتصاد الانتاجي البنّاء لدى مربي الماشية وزارعي الأرض ؛ وثانيهما الاستعاضة عن النظرة الواحدية التي يسودها السحر الى العالم بفلسفة ثنائية النزعة .. إن مصور العصر الحجري القديم كان صيّاداً ولذا كان عليه ان يكون دقيق الملاحظة وان يتمكن من معرفة الحيوانات وخواصها وبيئاتها وهجراتها ... اما فلاّح العصر الحجري الجديد فلم تعد به حاجة الى حواس الصيّاد الحادة وقدراته على الملاحظة ، فقد تدهورت وظهرت لديه مواهب أخرى اهمها موهبة التجريد والتفكير العقلي وأصبحت لها أهمية في وسائل الانتاج وكذلك في فنه الذي أضحت نزعته شكلية تصميمية شديدة التركيز »[٢] .

---

(١) بليخانوف ، الفن والتصور المادي التاريخي ، ص ٨٦ .

(٢) أ . هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج ١ ، ص ٢٧ ـ ٢٨ .

هذا التحول الواقعي كان يسهم ، كي لا نقول ينتج ، في قيام تحول فني ، بمعنى ما .

وكذلك في الرقصات الدينية حول الاضرحة والنصب في الديانات البدائية ، تؤديها في غالب الأمر فتيات شبه عاريات وقد تعطّرن ، يدرن حول النصب يرقصن وينشدن ويركعن في إستعطاف جلي .

وما يقال عن الرقص ينطبق كذلك على المفاهيم الفنية الأخرى على التزين والموسيقى والأدب عموماً ؛ فالنادر من الحلي هو الثمين دوماً ، والثمين يعتبر في نظر غالبية الشعوب جميلاً ، والعديد من القبائل الافريقية التي لم تعرف الذهب والفضة كانت تتزين بقطع من الحديد والنحاس المجلي ، فمفهوم الجمال في الفن وهو مفهوم رئيسي لم يكن لينفصل في أي وقت عن بقية المفاهيم السائدة في ذلك العصر ويتحدد الى درجة كبيرة بنوع حاجات الناس وشروط حياتهم . هذه العلاقة بين الشروط الواقعية وبين التعبير الفني قد تكون واضحة وملموسة كما في الشعوب البدائية بينما هي تصبح أقل وضوحاً بتطور المجتمعات وتعقد حياتها ، فيتداخل بين الاثنين أكثر من حلقة وسيطة واحدة وتصبح الفنون أقل مباشرة وأكثر نزوعاً إلى التجـريـد .

فبمقدار ما تزداد معارف الانسان وقدراته ، يزداد حضوره في الطبيعة كما في الثقافة ، أي هو يصبح أكثر مشاركة في ما يجري ، يترك فيها بصمات شخصيته وإبداعه ، بينما يتراجع بالمقابل الحضور المباشر والفـج للطبيعة ووقائعها . هي لا تغيب في الواقع ، لكنها تصبح أقل مباشرة وأقل حسيّة . ولذلك كانت المنحوتات والرسوم لدى البدائيين تحافظ في محاكاتها لموضوعاتها على أحجامها الطبيعية ،

وكان المطلق على ذلك لا نهائية في الكبر . ولعله السبب في كون اللغة بمفاهيمها المجردة المستقلة عن الحس ، لم تبرز الا في مرحلة متأخرة نسبياً ، تلت نشوء العديد من الفنون والرسم بالذات .

لكننا نسارع الى التأكيد ، أن الفن ليس نسخاً للواقع ، ليس نسخاً للطبيعة مثلاً ، وهو إبداع في اطار علاقة جدلية بين الداخل والخارج ، بين التجربة الشخصية والمعطى الموضوعي . بين الخاص والعام . هو اعادة انتاج ذاتية كلياً ، لموضوع ليس ذاتياً كلياً ، ولكنه ليس غير ذاتي في نفس الوقت . الفن يعكس عالم الفنان الشخصي في ذاته وفي علاقته مع الخارج .

الفن يتعامل مع الواقع ولكن له عمقه الخاص ، قوته الخاصة ـ كما يقول غوته ـ في التقاط اللحظات الأوج في الظاهرات السطحية وتثبيتها . ليس الفن صورة طبق الأصل عن الطبيعة أو الواقع أو المعطي الأخباري . هو ليس تكراراً لحقيقة جاهزة أو ترديداً آلياً لواقع قائم بذاته ، بل هو عملية اكتشاف وبناء للحقيقة ـ حتى في لحظات الحدس ـ أو لوجه منها ، بلغة الدلالات والرموز . هو لا يبرهن على الحقيقة ، لا يقدم حججاً وبراهين . إن له « حقيقته » الجمالية المتميزة دائماً عن الحقيقة الموضوعية التي تقدمها ميادين المعرفة العديدة .

إن قوة الفن لا تكمن في ما يقوله وحسب بل في ما لا يقوله أيضاً ، أي في ما يرمز إليه ويوحي به . وهذا بعض سر خلود الأعمال الفنية الأصيلة وحيويتها المتجددة . والعمل الفني يقترب من لحظة الابداع الكلية بقدر ما يحمل من غنى في المضمون في ايحاءاته ودلالاته

بحيث يبقى لكل متقبل لذلك العمل تجربته الخاصة المتميزة ، الى حد ما ، عن تجربة غيره . هو تميز الذات ، رغم أنها تحمل في ثناياها بصمات كل ذات . وتدل الدراسة التاريخية لتطور أنواع الفنون ان الفن قد خضع لأكثر من مفهوم واحد واعتمد إلى هذا القدر أو ذاك على طبيعة الشروط السيكولوجية والاجتماعية السائدة ، وطبيعة الوظيفة المنوطة بالفن وحدود المعارف الانسانية . ورغم ان جمالية الفنون لها خاصية قد تكون أولية وشاملة في كل الأمكنة والأزمنة ، لكن هذه العمومية سرعان ما تتلاشى حين تحاول اكتساب تحديد أدق ، ويصبح مألوفاً أن ترى تعارضاً في فهم طبيعة الفن ووظيفته وشروطه . فبينما يعتقد كانط وغروتشه أن الفن لحظة ذاتية ، يعتبر عند غوته وكاسبرز عملية تشكيلية بالمعنى الأوسع ، أما عند هيجل وأصحاب المنهج الجدلي ، فالفن في ذاته ليست الا لحظة لا تقوم في ذاتها بمعزل عن مجمل العلاقات المحيطة بها . ومهما يكن من أمر تعارض المدارس النقدية والفنية ، فان الاتجاهات الألصق بدور الفن وبتاريخه ، تبيّن أن في الابداع الفني وجهين : موضوعي وذاتي ، يشكلان نسيجاً داخلياً منسجماً متناغماً فريداً من نوعه . وتحليلهما يكشف عن شبكة من العلاقات البالغة التداخل والتعقيد مما يجعل الفصل بينهما ، أو حذف احدهما عملية مصطنعة لا تمت الى الفعل الفني وإلى الابداع ذاته بأية صلة .

إن رد الابداع الفني والأدبي الى عوامل محددة بعينها ، لا يستطيع أن يكون تفسيراً مقنعاً . كأن نرد ابداع أبي العلاء إلى عماه ـ كما عمى ملتون ، وطه حسين ـ أو ابداع بتهوفن الى صممه ، أو عبقرية هيدلرن إلى جنونه أو روائع بودلير إلى ادمانه الأفيون ، فآراء قاصرة كتلك

التي تدّعي ان كل عمل فني يمكن رده الى عوامل بيئية ، أو جغرافية ، أو عرقية ، أو محض اقتصادية ، أو من ناحية أخرى إلى عوامل وراثية .

قد تكون هذه العوامل جميعها موجودة ، ولكنها ليست حاسمة في ذاتها . فالابداع الأصيل يقتضي شخصية ، ذاتية ، متميزة وتجربة داخلية غنية وشفافة .

العملية الفنية ليست بالتالي من البساطة بحيث يمكن أن نردها إلى عناصر أُحادية الجانب أو إلى احكام متعسفة ، فهي كالشخصية الانسانية تأليف وتركيب ديناميكي حي ودائم ، تحتوي الى جانب المعطى الخارجي الخيالَ والانفعالَ والشعور ، عناصرَ عقلية ومدركات ذهنية وغايةً ما هي موجودة رغم أنه يصعب الاشارة إليها بالبنان .

ليس الفن بالتالي مجرد احساس أو انفعال أو هوى. قد يكون ذلك شرطاً للفن، لكنه ليس فناً. عالم الفنان أكثر تعقيداً . قد تتواجد العفوية في الأعمال الخالدة لكنها لا تقف بمفردها بل غالباً ما ترتبط وترتهن بشروط تقع خارجها ، وتخصيصاً في عملية البناء والتركيب والتشكيل مع ما في ذلك كله من جهد . وذلك ما يعنيه الفنان آلين Alain بقوله أن الفنان لا يبتكر الا حين يعمل ، أي أن الفن ليس حلماً وتأملاً وتصورات وحسب ، بل هو إلى ذلك صناعة وتنفيذ أي عمل . وهكذا فالفنان في صراع دائم مع المادة ، مع اللفظة في الشعر ، مع الحجر في النحت ، مع الفرشاة في الرسم ، مع الجسد في الرقص ... بذلك كله تكتمل لحظة الابتكار في الفن ، لحظة الخلق ، لحظة المشاركة

في المطلق ـ أويـدو بعد غريباً أن يقول غوته ان **الفنان الحقيقي هو نصف إله !**

والصحيح أن نضيف كذلك أن كل تخصيص بالمعنى النوعي أو التصنيفي ، هو أمر لا مبرر له في الواقع . ان أنواع الفن تكاد لا تحصى ، ولكل لون من ألوان الحياة فنه ، فمن فنون تصويرية (العمارة ، النحت ، الرسم) إلى فنـون إيقاعية (الرقص ، الموسيقى ، الشعر) إلى فنون نثرية إلى غيرها ، وهي تخضع جميعاً لشروط انتاج عامة أي ما يسمح بقيام تخصيص وظيفي وتقني ، إذا صح القول ، كما لو كان تقسيم عمل من نوع آخر .

هذا التقسيم [illegible] وظيفي [illegible] كما أسلفنا ، يجد جذوره [illegible] التاريخ كما في المنطق وي[illegible] بالتالي تمييزاً في التحليل والالتزام والموقف . لا يمكن مثلاً الا أن تلحظ الفارق بين الأدب من ناحية والرسم والموسيقى من ناحية ثانية .

يشترك الأدب وباقي الفنون في كونهـا فنوناً جميلة ، أي في البعد الجمالي ، الموجود على الدوام ، صفةً مشتركة ، لكن الأدب يتميز من باقي الفنون بمادته وبأدواته . وهو ما يعيد إلى الواجهة السؤال التقليدي : ما الأدب ؟ ما الذي يمكن إعتباره أدباً وما الذي يبقى خارج حدود الأدب ؟ إن كُتب « النظرية » في الأدب تغص بالاجابات[1] . وما توقع إجابة مطلقة الا ضربٌ فيه من التمني أكثر مـا فيه من الحقيقة . فالحضارات والثقافات والمجتمعات والأزمنة

---

(١) في سبيل إحاطة أوفى راجع « نظرية الأدب » لويليك وأرين ، الفصول ٢ ، ٣ ، ٤ ، ص ١٩ وما بعدها .

والفلسفات المختلفة كانت تعيد صياغة الأدب ، طبيعة وحدوداً ، وفق شروطها ومعطياتها . في حقبة خلت من التاريخ ، كان كل كلام مطبوع أدباً. ثم أخذت بعد ذلك، مساحة ما يمكن إعتباره أدباً تتقلص، فأخرجت منه نشاطات غدت مادة للعلم أو الفلسفة أو الدين أو التاريخ . كانت المادة ، في هذه الفترة ، هي ما يميز الأدب ويمنحه تلك الصفة . وفي فترات أكثر حداثة لم تعد المادة حدود الأدب المميزة، وانما الشكل هو ما يجعل عملاً أو نشاطاً إنسانياً أدباً . وما الالتزام بالشكل الا دفع بطبيعة الأدب نحو مفهوم الجمالية حدوداً له . والجمالية هنا هي أكثر من مجرد صفة تنسحب على الأدب ، هي على العكس الجزء الأساسي في ماهية الأدب . ورغم أن الجمالية بدورها مفهوم نسبي وبمضامين تختلف وتتعدل باستمرار ؛ فإن هذا الواقع وبغض النظر عن مدلول الجمالية ، لا يؤثر في حقيقة جمالية الأدب.

لكن هذا الجمالية لا تقوم في ذاتها ، فارغة ، بل تكتسب قيمتها من ارتباطها بمادتها ، بل وبتجسيدها المادة بالذات في صياغة أرقى ، وهو ما سيجري توضيحه في فصول تلي . وكما أن التمييز بين الأدب وباقي الفنون هو أمر ضروري تحتم قيامه ، منطقاً وتاريخاً ، كذلك فالتمييز في الأدب بين ما هو نثر وما هو شعر تمييز حقيقي له ما يبرره ، إذ للشعر كما سنرى بعد قليل عالمه الخاص الذي لا يخضع للقواعد والمقاييس التي يدين بها النثر . كان بول فاليري يقول ، وكم هو محق في ذلك ، ان الشعر قياساً بالنثر ، هو كالرقص قياساً بالمشي .

الجمالية إذاً ، في جزء أساسي من الماهية ، طبيعة مشتركة في الفنون ؛ ورغم الجمالية التي تتمتع بها أنواع الفن كافة ، لكنه

يبقى للأدب ، كما يقول جان بول سارتر تميز وفرادة له وحده .

فهو من بين كل الأنواع الفنية : الأقوى تعبيراً والأقدر على احتضان تحديات الحضارة والحياة وقضاياها وهو لـذلك الأكثر نفوذاً والأخطر تأثيراً . والأدب لا يستطيع إلا أن يكون ملتزماً بمعنى ما . والنثر برأي سارتر أقدر على الالتزام من الشعر :

«لا نريد للرسم ولا للنحت والموسيقى أن تكون ملتزمة أو بالأحرى لا نفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الإلتزام ... وليست التفرقة بين الأدب والموسيقى أو بين الأدب والرسم تفرقة في الشكل فحسب بل في المادة أيضاً »[1] .

أداة التعبير في الأدب ، هي اللفظة ـ ألفاظ اللغة . الأداة الأكثر إبتذالاً والأكثر سمواً في الآن نفسه ، الأكثر يسراً والأكثر صعوبة ؛ الفانية في كل لحظة والباقية إلى الأبد .

ان عملاً أدبياً يسلب منك القلب والعقل ، هو في ظاهره مجموعة ألفاظ وتراكيب ، والكلام العادي غير الأدبي ، هو كذلك مجموعة ألفاظ ، ولكـن الأول خالد وتاريخ في ذاته ، بينما تاريخ الثـاني محدود بسقف اللحظة ، يفنى بعدها . الأدب ، إذاً ، هو استخدام للألفاظ ، لكنه ليس أي استخدام ، هو استخدام وتوظيف للفظة بطريقة معينة ، وأسلوب متميز ، وبشكل مؤثر . بعض وظيفة الأدب هي أن يوقع في نفس المتقبل ، أكان سامعاً ، قـارئاً أم مشاهداً ، تأثيراً ما . الأدب فن جميل بقدر ما يثير في المتقبل انفعالات وأحاسيس جميلة وممتعة .

---

(١) سارتر ، ما الأدب ، ص ٣ ـ ٤ .

والعمل الأدبي كذلك ليس رصف ألفاظ وحسب أو وقع جرس موسيقى في السمع . هو ، بتعبير آخر ، ليس شكلاً فارغاً ـ فالشكل الفارغ حقاً غير موجود على الاطلاق . ان العكس هو الصحيح ، إذ هناك معنى أو فكرة ، هي روح القطعة الأدبية وبدونها تستحيل إلى جثة هامدة ، لا نبض فيها . هي تتحدث عن أشياء وموضوعات بتميز وفرادة وتأثير . هناك دائماً معنى ، يبقى لب العمل الأدبي .

« عمل الكاتب هو الاعراب عن المعاني ! »[1] يقول سارتر . وسيلته في ذلك هي الكلمة أو التضايف بين الكلمات . والكلمات ليست أشياء هي دلالات على الأشياء . ولكن الكاتب ليس أديباً لأنه اختار التحدث عن أشياء معينة ، بل لأنه يتحدث عنها بطريقة معينة . وحين يفقد الكاتب أو الشاعر هذه « الطريقة المعينة » يتنازل عن أعز ما يملكه الأديب الا وهو الاصالة والتفرد .

في الأدب إذاً فكرة وصيغة ، معنى ومبنى ، أو مضمون وشكل ، ومن باب المسلمات أن نضيف مباشرة أن لا شكل بلا معنى أو مضمون ، ونكرر أن الشكل « الشكلي » فقط غير موجود ـ إلا في خيال صاحبه إذا وجد . الشكل المجرد لحظة مجردة في المنطق يستحيل أن تقوم منفردة أو مستقلة في الواقع .

وكذلك فلا مضمون في الأدب بلا شكل . فما يمنح المضمون بعداً أدبياً ليس ذاته ضرورة ، بل الشكل الأدبي الجمالي . وبدون شكل كهذا يتحول المضمون إلى محمول في مجالات المعرفة الأخرى : فلسفي ، أخلاقي ، علمي ، ديني ، الخ ...

---

(١) سارتر ، ما الأدب ، ص ٨ .

الشكل الجمالي هو أكثر من رداء ، وهو في الفنون الخالدة جزء من المضمون ، حيث يجد المضمون الصيغة الجمالية المطلوبة ، يتجسد شكلاً ويتحول المضمون من معطى حيادي إلى فعل وقوة ؛ وعلى ذلك يغدو تحديد دور الفن من خلال مضمونه ، أو من خلال شعارات المضمون بكلام أدق ، أمراً يخلو من الواقعية والشمول ، واعتراض هربرت ماركوز له ما يبرره في الواقع ، يقول :

«فالطابع التقدمي للفن ومساهمته في كفاح التحرر لا يمكن قياسهما بالأصل الإجتماعي للفنانين ولا بالأفق الايديولوجي للطبقة التي إليها ينتمون ، كما لا يمكن الحكم على الفن بالإستناد إلى حضور الطبقة المضطهدة أو غيابها في أعمالهم . وليس لغير العمل نفسه ، في جملته ، ما يقوله وبالكيفية التي يقوله بها ، ان يقدّم معايير الطابع التقدمي للفن»[1] .

ان المضمون لا يحدد ، في ذاته ، نوع فن ما أو درجته ؛ تماماً كالقول إن ما يجعل العلم علماً ليست المادة ، ولا النتائج ، بل المنهج والروح العلمية الغالبة والتي أملت ما أملته وقادت العمل في اتجاه له ما يميزه . وعلى ذلك فإن موضوعاً ما قد يكون ، هو نفسه ، مضمون عمل فلسفي أو أدبي ، أو قد يبقى في زاوية أخرى مهملاً أبد الدهر . فاحتماء البنفسج بين ثنايا الصخور يصبح مضموناً لبحث علمي ، أو لقصيدة شعرية أو لاستدلال فلسفي ـ من زوايا مختلفة وبوسائل مختلفة ، وأهداف متباينة .

وآلام عملية جراحية هي كذلك مضمون مشترك لفكر فلسفي

(١) ماركوز ، البعد الجمالي ، ص ٣١ .

أو لعمل أدبي . ان الانسان وعالمه ـ أو الحياة ـ هي الموضوع الأوسع للفن والأدب والفلسفة . كذلك من الضروري أن نضيف ان الأدب ليس من أقدم وسائل التعبير وحسب بل ومن أكثرها أهمية ، ولهذا فأنت تجد أدباً وشعراً في الغابر من التراث الانساني ، في الموروث مـن الآداب الشعبية ، وأدبيات الحضارات المختلفة ، إلى الفلسفة ذاتها حيث صاغها العديد من الفلاسفة شعراً ، إلى أدبيات الأديان حيث تجد للشعر بالذات أكثر من موطن ، أي في الحالات التي أريد فيها للمحمول أن يبلغ ذروة التأثير والفعالية . واذا كان للأدب هذا القدر الخطير من التأثير والنفوذ ، وطالما أن مواقف الأفراد والجماعات تتقرر جزئياً بنوع مصالحهم وأهدافهم وبشروط حياتهم ، فلا غرو ان تمايزت مدارس الأدب وتعارضت ، وشهد تاريخ الأدب مفاهيم ترتفع وأخرى يأفل نجمها تبعاً لصعود حضارات أو مجتمعات أو قوى سائدة وانحدارها .

هذا التعارض لا يحجب عنا الرؤية ، فيما لو تسلحنا بـأدوات تحليل حقيقية ، ووسائل رؤية واقعية ، تستطيع بشمولها ، أن تنفذ إلى خلفية العمل وشروط انتاجه لا إلى شكله ومضمونه وحسب .

ان مسألة علاقة الأدب بالفلسفة ، هي جزء من مسألة أعم : ما هي حجم العلاقة بين الأدب والواقع ؟ بين الأدب والاجتماع الانساني وشروطه ؟ وهذه المسائل ترتبط جميعها وترتهن بطبيعة فهمنا للأدب عموماً : **هل الفن للفن ؟ أم الفن للحياة ؟.**

ولنستعمل كلمة حياة بالمعنى الواقعي الملموس أي هي عالم الإنسان بكل شموله في شروطه وقضاياه وعلاقاته وتحدياته ، في

أجزائه وكلياته ، المجردة والمحسوسة . وللبعض ان يحتج على الفور بالقول : اذا لم يكن الأدب للحياة ، فما عساه يكون ؟ أهو أدب من أجل الأدب في ذاته ، وما المقصود بذاته ؟ أهي بمعزل عن الأديب، عن شخصيته وعن حياته ؟ لا بالطبع . فالأدب في النهاية هو نشاط إنساني ـ كأي نشاط ، متميز كما يتميز كل نوع من أنواع النشاطات الانسانية بمضمون خاص ووظيفة خاصة ، وشكل معين . ولكن حتى هذا الفهم العمومي يبقى موضوع خلاف وجدل ونقاش . ما المقصود بالحياة ؟ « أية حياة » و « أي واقـــع » ! ورغم صعوبة التوصل إلى صيغة مقبولة ، فان الذي يتوجب نفيه في هذا المجال على الدوام ، هو القوانين المطلقة والتفسيرات الخالدة . الجواب في النهاية يأخذ بعين الاعتبار نسبية المفاهيم ، والتطور الوظيفي حتى لأشد الموضوعات والمسلمات سكونية وثباتاً .

وحين نقول أنه يستحيل قيـام تفسير مطلق وثابت فذلك يعني من باب أولى ، ان في الأفكار والمعتقدات خصوصية زمانية مكانية ، خصوصية تاريخية يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار في أي تحليل لطبيعتها ووظيفتها . فمقولة الفن للفن مثلاً ، قد أدت دوراً طليعياً تقدمياً في ذروة صعودها ، بقدر ما تعتبر الآن عقيدة رجعية ، اذ نشأت كإعلان لحق الفنان في الحرية ، حقه في اختيار موضوعاته وأفكاره وأساليبه ، بينما يختلف اعتبارها الآن تماماً (*) .

انّى اتجه الأدب فهو أمام الحياة ، وجهاً لوجه ، يتنفس هواءها، ويحيا فيها وعلى عطائها ، في جميلها وقبيحهـا ، في ثمينهـا ورديئها ،

(*) لقد كانت ردة ، وفي القرن التاسع عشر بالذات ، ضد المحاولات القسرية لربط الفن بعجلة القوى او التحليلات السائدة .

في فرحهـا وحزنها . هو أمام قضايا وهموم وتحديات تنعكس في وعي الأديب ، وتتفاعل مع تجربته ، فتتحول موقفاً أو بعض الموقف، يمارسه بوعي أو بلا وعي ، لا فرق ، والانسان هو إلى حد كبير مجموع مواقفه .

لكن ارتباط الأدب بواقعه ليس ارتباطاً آلياً أو آحادي الجانب، أو نسخاً فوتوغرافياً كما حال الذاتيين بل هـو ارتباط جـدلـي متبادل وفاعل . وهنا تكمن قوة الأدب وأصالته . **فهو بقدر ما يستوعب واقعه ، يحاول التعبير عنه ، وبقدر ما يكون استيعابه شاملاً يصبح تعبيره أكثر صدقاً وتوهجاً** . وبقدر ما يتمثـل قيم واقعه ، يحاول تجاوزها ، فيرسي مقدمات عظمته وخلوده .

وفي صيغة معبّرة من سارتر قوله :

«إنه [الأدب] يكشف خير الكشف عن ذاتية الفرد حين يترجم أعمق ترجمة مطالب الجماعة : وكذلك شأنه في الكشف عن ذاتية الجماعة حين يترجم نفس الترجمة مطالب الفرد . وسيدرك الأدب كذلك أن وظيفته هي التعبير عما هو عالمي وعيني إلى من هم في العالم العيني»[1] .

هذه الحالـة لا يبلغها الا أدب بلـغ كمالـه وبلغ ذاته . فحمّل تجربة الذات معاناة أكثر شمولاً وأكثر عمقاً ، دونما الافصاح عنها بوضوح ، ودونما استخدام «صوَري» للوعي . اللحظة الجمالية، المطلوبة دائماً ، هي أكثر عمقاً . والأديب الخالد ـ من سوفوكليس الى شكسبير وغوته وبلزاك وديكنز وغوركي ونجيب محفوظ

(١) سارتر ، ما الأدب ، ص ١٨٤ .

وجبران ونعيمه ـ هو ذلك القادر على تجاوز لحظة الحاضر من خلال نفاذه الأعمق إلى سرها؛ وهو الذي يتمكن من تثبيت ما هو أبدى في الأشياء المتغيرة والزائلة كل لحظة ، هو الذي يتمكن من تخليد ما هو حي في ما يفنى ويموت أمامه باستمرار . فمأساة « فاوست » هي أكثر من مأساة فرد ، هي الانسانية في قلقها وخوفها وشكها . ومعاناة « أيما » في « مدام بوفاري » معاناة شريحة اجتماعية بكاملها . وسلوك « فلاسوف » في « الام » لغوركي هو أكثر من مسألة إنسان فقط ، إنه الدمار الداخلي الذي تعانيه طبقة بكاملها لا يستدر لها غوركي دمعة إشفاق واحدة . هي المادة وقد وجدت شكلاً جمالياً فكانت أكثر قوة وصدقاً وتأثيراً .

الفن إذاً نتاج انساني تاريخي ، «تتسامى » فيه أعمق حالات الذات والواقع في تركيب مبدعٍ وتأليفٍ غامض ومن نوع خاص :

بين المعطى الموضوعي والاسهام الذاتي .

بين الجزئي المحدود والكلي الضروري غير المحدود .

بين العياني الملموس والمطلق .

لكنه تركيب يجري في الذات وليس خارجها ، ويختزل في لحظة الابداع وعيها بأكمله بالاضافة الى استعدادها أساساً .

الفن حضور لتلك اللحظات في ابداع متفرد ، وسيكولوجيا الابداع رغم غموضها وخاصيتها ، هي تركيب مجهول التفاصيل لتلك العناصر جميعها . تلك هي الشروط العامة لانتاج الفن وعناصر خلود أي عمل أدبي ، وقيمته المتجددة أبداً .

فإذا انقطعت صلته بالمطلق والعام سقط في درك المباشر الفج ،

المبتذل والزائل حكماً ، وإذا انقطعت صلته بالملموس والجزئي ، سقط في التجريد ، والرمزية المغرقة في غموضها . وفي الحالين يتنازل الأدب عن طبيعته ووظيفته ، ويتنازل عن ذاته [١] .

وإذا صح ما نقوله ، أي أن لا فصل بين وظيفته الأدب وطبيعته، أمكن تجاوز نصف الطريق نحو قيام تحديد للأدب ـ على قدر ما يبدو الأمر متاحاً ـ يتمثّل جملة الظروف والشروط والعلاقات المحيطة والمنتجة والمؤثرة والمشاركة والموجودة فعلاً ويبقى للأدب مع ذلك ، جماليته القائمة في أصالته وتفرده وأثره الباقي في النفس .

(١) راجع مقالة نديم نعيمه الجيّدة في كتابه « الفن والحياة » .

الفصل الثالث

الفنّ والإبداع والحياة

تتجاوز علاقة الفن بالحياة المستوى الزماني والمكاني ، لتغدو علاقة عضوية ، علاقة في الذات .

لكن التحديد خاوٍ بمقدار ما هو مطلق : فأي حياة تلك التي يرتبط بها الفن ؟ أي وجه منها ؟ وكيف ؟ ولنفترض ، إلى ذلك ، أن علاقة الفن بالحياة علاقة حتمية ، كما قدّمنا لهذا الفصل مع قدر من التعسف ، فان نصف السؤال يبقى دون ما إجابة اذ ان فهم الفنان للحياة بل وادراكه لها ، وبالمعنى الحسي ، يختلف عن فهم الانسان العادي وادراكه . ثم ان الأمر يختلف من فنان إلى آخر ؛ بل ويختلف في الفنان الواحد بين حالة وحالة أو بين ساعة وساعة . تلك خصوصية الفن ، أو الخبرة الفنية ، بحيث لا يفيد التنكر لها أو تجاهلها .

هذه الخصوصية ، أو هذا التفرد ، هو « قانون » الفن ، فيما لو أمكن التحدث عن قوانين ، وما الابداع في الفن الآ تتويج لأكثر أشكال تلك الخصوصية تعقيداً ، من وجهة حيادية ، حيث تتشابك المعطيات الخارجية والداخلية ، الموضوعية والذاتية ؛ وتتداخل العناصر العقلية والحسية والشعورية ؛ فتنفرج عن مظاهر توثب

وحدس والهام من جهة وتفكير وجهد وارادة وإصرار من جهة ثانية . هذه اللوحة المعقدة التي تصاحب عملية الابداع أو تمهّد لها لا تنكشف للفنان في لحظة الابداع أو « لحظة التجلي » كما يقال ؛ ولعل ذلك ما يدفع شوبنهور (١٧٨٨ – ١٨٦٦) إلى الربط بين الابداع والجنون ، حيث ملكات المبدع أو العبقري ، في اللحظة ، قد نقضت كل قيد وكل مألوف رأسلمت قيادها إلى « الروح الأعلى » أي هي تسمو وتبدع بمقدار ما يتراجع ويتنازل « الأنا » عن أولويته. وهو إلى حد كبير جوهر قول لامرتين : « إن أفكاري تفكر لي » أي ان الأفكار يوحي بها وتهبط أكثر مما تصنع .

ولا تزال محاولة أفلاطون صياغة هذا التفرد ، أكثر المحاولات دلالة وقوة ، إذ يدخل الفن ، والشعر بخاصة ، في إطار نشاط الآلهة فيغدو الفنان أو الشاعر مجرد متقبل لالهام ربة الشعر ووحي السماء ، وهكذا نراه في محاورة « إيون » يقول :

« إن شعراء الملاحم الممتازين جميعاً لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن ولكن عن إلهام ووحي إلهي ، وكذلك الأمر في حالة الشعراء الغنائيين الممتازين ، وكما أن كهنة الالهة كوبيلا لا يرقصون إلا إذا فقدوا صوابهم ، فكذلك الشعراء الغنائيون لا ينظمون اشعارهم الجميلة وهم منتبهون .... وما دام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو يتنبأ بالغيب .... ويبدو لي ... أن هذا الشعر الجميل ليس من صنع الإنسان ولا من نظم البشر ، لكنه سماوي من صنع الالهة . وما الشعراء إلا مترجمون عن الالهة »[١] .

---

(١) محاورات ، أفلاطون ، إيون ، ص ٣٧-٣٨ .

يتضح إذاً من كلام أفلاطون ، ان صلة الفنان ، كل فنان اذ يدخل الرقص مع الشعر ، انما هي مع ربة الشعر وآلهة الوحي أكثر مما هي مع الحياة والمجتمع أو حتى مع طبيعة الفنان الخاصة وشخصيته. وإذا كان دحض الزعم الأفلاطوني هذا يقوم عادة بتفسير ذلك من خلال مثالية أفلاطون ورجعيته ، وهو ما ينسجم وحقيقة فلسفته التي يبدو أنها كانت في خدمة أهداف أفلاطون ومبادئه السياسية ؛ نقول أن تحليلاً أكثر شمولاً ليبين لنا أن نظرية أفلاطون أو موقفه المميز بشكل حاسم ، كما يبدو ، بين الفن والحياة ، موقف ظاهري في الواقع يخفي أكثر من صلة بين الفن والحياة بالمعنى الواقعي والملموس ، والحياة السياسية على الأخص . وتفصيل ذلك أن نظرية أفلاطون في الفن انما جاءت لتبرر وتخدم نظرية أفلاطون السياسية في كتاب « الجمهورية » ـ ولعلها حال النظرية دائماً . في جمهورية أفلاطون الأرستقراطية المثالية لا مكان للتفكير الفردي ؛ وحيث سيطرة العقل ، في فهم أفلاطون ، مطلقة فلا مكان للذي يتغنى بالمشاعر والأهواء . في جمهورية أفلاطون حيث الناس قد دجِّنت فلا تفكر الا بما « يجب » أن يفكّر به ، ولا تعتقد الا ما « يجب » الاعتقاد به ، ولا تسلك الا كما « يجب » أن يكون السلوك ؛ في هكذا واقع لا مكان لمن يفكر ويعتقد ويسلك في الاتجاه الآخر ، أي خارج ما هو مرسوم ومألوف و« صحيح » .

يقول أفلاطون في « الجمهورية » :

« ينبغي أن نراقب الشعراء ونحملهم على أن يبرزوا في إنتاجهم صورة الخلق الخيّر وإلا عاقبناهم بالحرمان من التأليف ، وأن يمتد الاشراف إلى أساتذة جميع الحرف الأخرى بالمثل...

وبالجملة نقضي على من لا يستطيعون أن يفعلوا غير هذا ، بعدم العمل في مدينتنا ... وينبغي أن نبحث عن فنانين من طراز آخر يستطيعون بقوة النبوغ أن يتتبعوا طبيعة الشيء العادل والوقور »[1] .

في «الجمهورية» تأسيس لمقدمات وأسباب تقوم في جوهر كل أشكال التسلط والارهاب والفاشية ومصادرة الحريات التي تقوم بها الأنظمة التوتاليتارية ، وحجة لها . ولعل عجز أفلاطون العملي في النهاية ، هو الطريق المسدود فعلاً لنظريته .

وبعد ، هل نجح أفلاطون في قطع الصلة بين الفن والحياة ؟ في يقيني أن محاولة أفلاطون نفي تلك العلاقة قد أضافت دليلاً آخر لها وكشفت عن مدى العلاقة القائمة بين الفن والحياة .

هذه المقدمات الأفلاطونية سمحت بقيام تنظير مثالي ـ ذاتي للفن لعل أبرزه محاولة كنط . تعتبر نظرية كنط (١٧٢٤ـ١٨٠٤) آخر المحاولات الفلسفية الكبرى لإرساء قاعدة نظرية (منطقية) للفن الخالص أو «الفن للفن» . أساس كل خبرة جمالية في رأي كانط هو الانسجام القائم بين الفهم والمخيلة ؛ أو ما يسميه كانط « الانسجام الذاتي » . هذا الانسجام غير المدرك تماماً هو غاية كل عمل فني وجوهره ، وهو ما يولّد الاحساس بالجمال . هناك إذاً شكل ما من الجمال الخالص أو لنقل فكرة أو نموذجاً عن الجمال الخالص قائماً بشكل تحليلي وضروري ومسبق ، وكل الأعمال الفنية محاولة في الاقتراب من تلك الحقيقة « الشاملة والضرورية » . هي إذاً لحظة ذاتية تقوم على الانسجام الداخلي ، أو الشكلي أكثر مما تقوم على أسباب خارجية

---

(١) أفلاطون ، « الجمهورية » الكتاب الثالث ، ص ٥٥ ـ ٥٦ .

مستقلة . هي استجابة العقل للمخيلة :

« في المعرفة تعمل المخيلة لصالح الفهم ، بينما في الفن يعمل الفهم بوجه من الوجوه لصالح المخيلة . »[1] هذه اللحظة ، في رأي كنـط ، أو هـذا الامتثال للذات ، لا تكون فناً إلا إذا تجـردت عن المنفعة في مختلف أشكالها . على الفن بكلام أدق أن يولّد متعة الحواس ، بل ويمارس تطهيراً لتلك الحواس . وهو ما يقود الفن الى تشكيل أكثر من صلة بالأخلاق والواجب بالذات . كمـا أنه في حركة (أو لعب) داخل الذات ، ولا عمق موضوعياً فيها . الذاتية عند كنط ، وفي فلسفته أساساً ، هي أكثر من موقف ذاتي ، هي تدخل في تركيب المعطى : « إن مذاق الخمرة لا يعود الى الميزات الموضوعية في الخمرة .... بل للتركيب الخاص في الحس لدى المتذوق »[2] . الذاتية في هذا المفهوم هي أكثر من لحظة ، هي شرط للوجود .

لا شك أن هذا الفهم الكانطي الذاتي للفن قد شكّل الأساس النظري لتطرف آخر مغرق في الذاتية ، يحوّل الفن إلى لحظة شكلية ، كما أنه أعطى من ناحية ثانية عمقاً آخر للبعد السيكولوجي في مسألة ابداع الفن أو الخلق ، الى الحد الذي يحوّل لحظة الابداع إلى عملية مغرقة في الخصوصية والغموض بحيث لا يجمعها رابط بـحقائق الحياة ومعطياتها الموضوعية .

يؤكد فرويد ، من وجهة مغايرة ، على البعد السيكولوجي لعملية

---

(١) جان لاكروا ، كانط والكانطية ، ص ٧١ .

(٢) Kant, Critique of pure peason. p. 73.

الابداع الفني ، لكنه يوجّه الموضوع، في ضوء التحليل النفسي وجهة تختلف عن كل المحاولات السابقة لفهم لغز الابداع في الفن .

الابداع حسب رأي فرويد والتحليل النفسي Psycho-analysis هو مظهر أو شكل من أشكال التسامي Sublimation . والتسامي في معجم التحليل النفسي يدخل في باب ميكانيكية الدفاع النفسي Self defence Mechanism ، إلى جانب التبرير Rationalization والقلب Conversion وغيرهما من أشكال أو « حيل دفاعية لا واعية » تحاول تجاوز التناقضات والآثار الناتجة عن الكبت الذي يمارسه الأنا الأعلى Super Ego (أو العقل والقيم الدينية والأخلاقية) على الـ « هي » ID. (الرغبات والغرائز والحاجات الجسمية البدائية) . وفي كتابه « التحليل النفسي والفن » يخضع فرويد كلاً من ليوناردو دافنشي ودستويوفسكي لتحليل نفسي من خلال تحليل أعمالهما الفنية محاولاً قراءة آيات الابداع الفني من خلال التاريخ النفسي :

« إن كل من يعمل كفنان يحس بالتأكيد إحساس الأب نحو أعماله . لقد كان لتقمص ليوناردو شخصية أبيه نتيجة حاسمة في أعماله الفنية . كان يخلقها ثم لا يعود يشغل نفسه بها ، تماماً كما كان أبوه لا يشغل نفسه به .... ولما كان الكبت قد ظل لا شعورياً ، لم يكن يمكن تقويمه بواسطة الخبرات المتأخرة »[1] .

لكن التدقيق في منهج فرويد ونظريته ، يثبت أن النتائج المطلقة والتعميمات التي يصل إليها بالاستناد إلى شواهد وخبرات حسيّة ، إدعاء غير دقيق . فالحالات التي يقوم عليها الاستدلال الفرويدي حالات

---

(١) فرويد : « التحليل النفسي والفن » ، ص ٧٣ .

جزئية ، عدداً ، ومحدودة في زمان ومكان محددين ، فلا يمكنه على ذلك استخلاص نتائج تطال الانسان ، بالمطلق ، في كل عصر . والمنهج الفرويدي يستبعد ، في الحقيقة ، جوانب الانسان الفعلية ، الاجتماعية والاقتصادية تحديداً ، ويكتفي بالجانب السيكولوجي أو بجانب منه ؛ رغم أن تلك الجوانب الأخرى تتقاطع في أكثر من موضع مع الجانب السيكولوجي ، وتمهّد له في غالب الأمر .

ومهما يكن من أمر الاسهام الفرويدي ومهما يكن من قيمة تحليله واتجاهه ، فانه يفتح نافذة رحبة بين الفن وعلم النفس بصفة عامة وبين الابداع الفني وشروط إنتاجه تحديداً ؛ وهو إسهام ثمين للغاية بغض النظر عن طبيعته . أهمية هذا الاسهام تنبع بصفة أساسية بكونه يعترف بالبعد السيكولوجي للابداع في الفن وللفن بصفة عامة ، غير أنه ينزله من ميدان الوحي والالهام الصرف ويدخله في إطار التاريخ ، الفردي والإجتماعي ، وبمعنى أعم فهو يدخله في سياق مجرى الحياة الفعلي ، سياق المقدمات والشروط والأسباب المتنوعة والتي تنتج أو تسهم في إنتاج أشكال الثقافة عموماً وظاهرة الفن تحديداً.

في بحث تجريبي على عملية الابداع الفني في الشعر ، أكثر أشكال الفن خصوصية ، أجراه الدكتور مصطفى سويف » ، ومن خلال تحليل اجابات الشعراء ، يرى المؤلف أن في عملية الابداع عناصر غامضة متفردة لا يمكنه نفيها ، لكنه يرى أيضاً أن « للأحداث الواقعية والمشاهدات والاطلاعات التي تحدث في حياة الشاعر صلة بما يبدعه »[1] ويخلص الباحث إلى نتيجة واضحة تا.عم مضمون بحثنا

(*) الدكتور مصطفى سويف ، « الأسس النفسية للإبداع الفني ».

(١) د . مصطفى سويف ، « الأسس النفسية للابداع الفني » ص ٢٤٩ .

وما يقترحه ، اذ يقول :

«... ومن هنا كان العمل الفني فردياً وإجتماعياً في وقت معاً ، فهو تنظيم لتجارب لم تقع إلا لهذا الفنان لكنه تنظيم في سياق الإطار ذي الأصول الإجتماعية الذي يحمله الفنان ويتخذ منه عاملاً من أهم عوامل التنظيم »[1] .

نحن لا ننكر خصوصية الابداع الفني ولا تفرد الخلق في الفن ، لكن ذلك لا يعني ، بحال من الأحوال ، أن لا صلة بين الابداع والتفرد وبين الحياة بالمعنى الواقعي والملموس . قد تتخذ تلك الصلة أكثر من شكل ، قد تتوسطها أكثر من حلقة ، لكنها تبقى موجودة وحاسمة ، بل ونزعم أن غيابها يحول دون قيام أي عمل فني » ، ابداعاً وخلقاً وما شابه .

ويذهب «يونج» خطوة أبعد إلى الأمام ، في تأكيد العلاقة بين الفنان والحياة ، فيدّعي أن كل فن هو مظهر للاوعي الجماعي من جهة ومؤشر يعكس طبيعة الأزمات والتحولات الاجتماعية من جهة ثانية . إن مجمل الخبرات الفعلية بدخولها منطقة اللاوعي تكون قد أرست قاعدة ثابتة دائمة التأثير في كل نشاطات الفرد وفي انتاج الفن وابداعه بصورة أدق . أما كيف يحدث ذلك التأثير وكيف تلتقي تجارب متنوعة ومختلفة في تشكيل التجربة الجديدة ، فأمر لا يمكنه ادعاء معرفته معرفة كاملة .

وإذا خرجنا عن الإطار النظري ، فان التاريخ يزودنا بشواهد

(١) المرجع نفسه ، ص ٢٩٠ .

(*) إن صيغة مثل « عمل فني » أو « عمل أدبي » والتي نستخدمها على الدوام ، تحمل في تركيبها دلالة حاسمة ، فالعمل هو تعريفاً ، جهد إنساني ، هادف ، واع ومنتج .

لا حصر لها تكشف مدى ارتباط مختلف اشكال الفن ، وبنسب مختلفة ، مع شروط الحياة الواقعية ومعطياتها . وبذلك يتفاعل الفن ، في سياق ما يجري ، مع باقي النشاطات الانسانية ، يستلهمها مضموناً أو يتعدل بها شكلاً ، ويبقى على الدوام قريباً منها . كان بركليس في أثينا القديمة يطلب من كل الناس حضور عروض مسرحيات سوفوكليس وأن يمارسوا نقداً لها ، اذ نقدهم يعني تشذيب الحياة لتلك الصور وتمحيصاً في مدى واقعيتها .

ويبّين تاريخ الفن كذلك ، أن الظروف الحياتية ومعطياتها كانت تسهم في تشكيل فنون جديدة أو أنواع جديدة ؛ كما حدث في الأدب الأوروبي على وجه التحديد . فنشوء الكلاسيكية الأوروبية ، والفرنسية خصوصاً ، كان يعبر عن حاجة اجتماعية ملحّة تقتضي تمجيد العقل ، وكبت الأهواء ، وإحلال الانسجام ، ثم العودة إلى روائع الماضي كنماذج « للتفكير السليم » ؛ وأضحت هذه القيم مبادئ أساسية للتيار الكلاسيكي الذي ساد فرنسا أكثر من مئتي عام . يقول « تين » بكثير من الوضوح عن هذه الفترة :

« ظهرت التراجيديا الفرنسية في الوقت الذي أقامت فيه الملكية ، والنظامية والنبيلة ، في عهد لويس الرابع عشر أمبراطورية آداب اللياقة ، وحياة البلاط ، وجمال الإداء ، وأناقة الخدمة الأرستقراطية ؛ وزالت من الوجود يوم ألغت الثورة مجتمع النبالة وآداب الترلف »[1] .

وفي صيغ لا تقل وضوحاً يقول سوتشكوف :

« لقد ظهرت الكلاسيكية .. في الفترة حيث كان يشهد في أوروبا

(١) تين : « فلسفة الفن » .

الغربية تعزيز للدولة وحيث كان الحكم المركزي يضع حداً للأمتيازات الاقطاعية ... لذلك يرتكز المفهوم عن العالم الذي هو في أساس الكلاسيكية على المبدأ الوطني وعلى إعطاء الطابع المطلق بواجب الدولة الملكي القائم فوق المصلحة الشخصية »[1] .

وما صعود الرومنطيقية في الأدب الأوروبي في أوائل القرن التاسع عشر الا إنعكاس للتحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية التي حدثت في أوروبا ، وفرنسا على الأخص ، في النصف الثاني من القرن الثامن عشر الذي شهد انطلاق عناصر وشروط جديدة بالغة الحسم مثل تيار الأفكار الجديدة التي قادها فلاسفة عصر التنوير ، وانهيار العلاقات الاقطاعية قاعدة مجتمع النبالة ـ تحت ضغط التوسع في العلاقات الرأسمالية الصاعدة الذي أدى بدوره الى ازدياد نفوذ برجوازيي المدن ؛ وقادت هذه العوامل ، مجتمعةً ، إلى تأسيس المناخ الكفيل بهبوب ريح الثورة الفرنسية :

« لقد توّجت هذه الجهود بالثورة الفرنسية التي كان تأثيرها عميقاً في الأدب الرومنتيكي في أوروبا جميعاً ، بما أوحت من أفكار جديدة في علاقة الأدب بالمجتمع »[2] .

إن ناقداً فذاً كغويو ، أحد الذين أقاموا للجمال والجمالية معبداً ، يصر على ربط الفن بالواقع الفعلي ولا يرى في ذلك ما ينتقص من جمالية الفن وتفرده . يقول غويو :

« يمكننا أن نقرر بكل يقين أن الشعب العظيم هو اليوم أعجز منه

---

(١) ب . سوتشكوف ، المصائر التاريخية للواقعية ، ص ٣٤ .

(٢) د . محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، ص ٣٣ .

في كلٍ وقت مضى عن الاستغناء عن العلم .... وجملة القول أن التاريخ يبين أن الفن يتغير من حين إلى حين ، وأن تغيراته تقابل تغيرات الأخلاق والحالة الإجتماعية واللغات وحتى أشكال الحكم السياسية »[1] .

والحق يقال ان الفكرة ليست جديدة ، فان كثيراً من النقّاد كانوا يشيرون على الدوام إلى الحقيقة القائلة أنه لا يمكن النظر إلى الفن والأدب دون معرفة الشروط الاجتماعية والتاريخية لعصرهما . ولعل توماس وارتون (١٧٧٤) في تأريخه للشعر الانجليزي ، كان أكثر هؤلاء وضوحاً حين رأى أن فضيلة الأدب الانجليزي انما تكمن في « التسجيل المخلص لسمات العصر » .

وما ينطبق على الكلاسيكية والرومنطيقية ، ينطبق وبدرجة أعلى وأكثر صدقاً على صعود الواقعية في القرن التاسع عشر ، اذ لا يستطع الأدب ، وفي الرواية خصوصاً ، الاّ أن يعكس قلق الانسان وجزعه أمام عالم أضحى أكبر من أن يفهم :

« لم يكن في وسع الفن الا أن يعكس قسوة الحياة »[2] .

إن صعود الرواية عموماً ، والرواية الواقعية بالذات ، والمساحة العريضة التي تحتلها ، أمرٌ لم يكن ممكناً لثلاثة قرون خلت في المجتمعات المنغلقة ذات الحركة البطيئة والضحلة :

« أصبحت الرواية النوع الأدبي الرئيسي في [أواخر] القرن الثامن عشر لأنها تعبّر على أشمل وأعمق نحو ممكن عن المشكلة

---

(١) غويو ، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١١٤ .
(٢) ب . سوتشكوف ، المصائر التاريخية للواقعية ، ص ١٢٤ .

الثقافية للعصر الا وهي التضاد بين النزعة الفردية والمجتمع »[1] .

الشروط الواقعية والتاريخية كانت القاعدة ، إذاً ، التي أمكن على أساسها تطور الانواع والمدارس الأدبية وصعودها ، ولا ينتقص ذلك على الاطلاق من تفردها الجمالي او إبداع روّادها .

وفي محاولة نقدية حديثة ، نضع اليد ، من جديد ، على حجم الروابط القائمة بين الأدب والتحولات الاجتماعية في لبنان (بين (بين الحربين العالميتين) وفي الأدب الرومنطيقي تحديداً :

« محاولة للبحث عن انعكاس ... الواقع الإجتماعي اللبناني في ما انتجه الأدباء الرومنطيقيون اللبنانيون من أدب »[2] .

أو كما تقول المؤلفة في صيغة أخرى : « تجربة الكشف عن حضور الواقع الاجتماعي في الأدب »[3] .

لكن المحاولة لم تكتمل في الواقع ، اذ لا يمكن النظر إلى صعود الحركة الرومنطيقية في لبنان بكونها انعكاساً لشكل جديد من العلاقات الاجتماعية الصاعدة وحسب ، فان عوامل أخرى قد أسهمت أيضاً في إيجاد الأرض الصالحة كيما تنبت رومانطيقية شعراء تلك الفترة ونكتفي هنا بعاملين اثنين وهما : تأثير الاحتكاك الثقافي بالغرب بفعل الانفتاح السياسي الذي أعقب خروج تركيا من المنطقة ، وثانياً تأثير شعراء المهجر في ثقافتهم الجديدة مع معاناتهم في حس الحنين إلى الوطن والأهل الذي يصاحب قسوة حياة المهاجرين اليومية والاحباط

(١) أ . هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج٢ ، ص ٢٧٢ .

(٢) يمنى العيد ، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان ، ص ٧ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٦ .

الذي قلما نجا منه شاعر . وليس مصادفة ان معظم رموز تلك الفترة كانوا شعراء مهجريين .

ورغم هذا الاستدراك ، وكون المحاولة تنطلق من زاوية نظرية محددة سلفاً وتستند إليها ، ورغم أن تفاصيل التفاصيل التي تتوصل إليها تبقى موضوع نقاش ؛ فان ما لا جدال فيه هو أن المحاولة هامة وجريئة وجديرة ان تتحول إلى قوة دفع في البحث عن مجمل الشروط والوقائع التي تسهم في إقامة تفسير تاريخي تكاملي لظاهرة الأدب العربي ، والخروج بالتالي من ميدان « السحر والمجهول » .

ان النظر إلى الفن ، معزولاً عن إطاره التاريخي ، هو موقف قاصر في أفضل الأحوال ، ولا يقدم الا صورة مبتسرة مجتزأة ، ويعمي أكثر مما يوضح . والشعوب لم تكن صاحبة أو منتجة فنون فقط بل كانت ومن باب أولى ، وفي تداخل معقد ، موضوع تلك الفنون . لقد وضعت في الفن مشاعرها ومصالحها وحاجاتها وهمومها وأفكارها ورغباتها : لقد وضعت في الفن ، إلى هذا الحد أو ذاك ، حياتها . يقول هيجل بكثير من العمق والشمولية . :

« لقد وضعت الشعوب في الفن أسمى أفكارها ، وكثيراً ما يشكل بالنسبة إلينا الوسيلة الوحيدة لفهم ديانة شعب من الشعوب »(1) .

ان كتّاب النظرية المنصفين ، حتى الأقل راديكالية من هيجل ، لا يسعهم إلا الإقرار بصلة وطيدة بين الفن والشروط الإجتماعية

(*) ليس أدل على ما تقوله من ملاحظة الفارق بين الشعر العربي المهجري في اميركا الشمالية المتقدمة واميركا الجنوبية الأقل تقدماً بكثير ، وكيف انعكس الفارق بين واقعين فارقاً بين شعرين .

(1) هيجل : مدخل الى علم الجمال ، ص ٣١ .

المحيطة أو بين الفن والحياة عموماً :

« الأدب مؤسسة اجتماعية ، أداته اللغة ، وهي من خلق المجتمع . والوسائل الأدبية ... اجتماعية في صميم طبيعتها ... الشاعر نفسه عضو في مجتمع ، منغمس في وضع اجتماعي معين ويتلقى نوعاً من الاعتراف الإجتماعي والمكافأة .... وفي الواقع كان الأدب يظهر على الدوام في صلة متينة بمؤسسات إجتماعية معينة ونكاد لا نستطيع في المجتمع البدائي أن نميّز الشعر عن العمل أو اللهو أو السحر أو الشعائر . كما أن للأدب وظيفة اجتماعية أو فائدة لا يمكن أن تكون فردية صرفاً »[١] .

هذه الطروحات الجليّة تؤكد مرة أخرى على تلك الصلة المتينة التي نقيمها ، والموجودة فعلاً ، بين الفن والحياة ـ الأمر الذي سيسمح بقيام تداخل بين الأدب وميادين المعرفة الأخرى وأخصها الفلسفة .

ومن الطبيعي أن نضيف أن درجة وضوح العلاقة بين الفن والحياة تختلف ، كما نردد دائماً ، بين فن وآخر أو بين نوع وآخر ، رغم أن ذلك لا يخل أساساً بصدق تلك العلاقة وواقعيّتها، فالأدب هو أكثر الفنون دلالة وتعبيراً عن شروط واقعه وحدوده وتحدياته ومعطياته . ويتجلى ذلك في النثر ، الأكثر مرونة وامكانية ، والأكثر قدرة بالتالي على الالتزام بمضمون قضية ، أي بفكر .

في حدود هذه الامكانيات يرى هيجل أن النثر ، كفكر ، يتجاوز باقي أشكال الفن :

---

(١) ويليك وأرين ، نظرية الأدب ، ص ١١٩ .

«عند ... الدرجة الأعلى يتجاوز الفن نفسه ، ويغدو نثراً ، فكراً »[1] .

هذا الكلام ، أو هذه العلاقة التي نؤكد عليها ، لا تلغي ما في الفن من خصوصية ولا تتضمن ، بحال من الأحوال ، رد جمالية الفنون إلى علم الاجتماع ، أو رد الابداع الفني إلى حسابات منطقية واجتماعية . غير أن هذا التحفظ لا يلغي الوجه الآخر من الصورة ، إذ يستحيل على أي ناقد أو قارئ متعمق الا أن يرى تلك العلاقة التي لا تنفصم بين الفن والحياة ، أو بين الأدب ، شكلاً ومضموناً ، وبين الواقع بحدوده وشروطه وألوانه . هي جزء من عملية الابداع في الفن والانتاج في الفن عموماً .

إنه جزء موجود ، رغم انه لا يقوم في ذاته ؛ موجودٌ في وعينا ولا وعينا ، وفي تاريخ الفن والأدب ، وفي خلفية كل إبداع ؛ وهو دائماً ذو أثر لا يمكن نفيه . وإذا استعرنا صيغاً أكثر دلالة ودقة لقلنا :

«إن لغة الأثر الأدبي وأسلوبه وتركيبه وطابعه الجمالي تتحدد بمضمونه ؛ أي بالتصور الذي يكوّنه الفنان لنفسه عن الواقع .... وفي الحقبة التي يدرك فيها التطور أوجه ، ويصل فيها الفن إلى ذروة إمتلائه ، يؤلف الشكل والمضمون كلاً متناغماً لا فصام فيه . ومتى رجحت كفة المضمون على الشكل ، ومتى انفصل الشكل عن المضمون ، يسعنا الجزم دون أن نجازف بالخطأ أن المجتمع يمر بفترة ولادة أو إنحلال »[2] .

مقولة بليخانوف هذه تجد حجة لها ، كما رأينا وسنرى ، في

(١) هيجل ، مدخل الى علم الجمال ، ص ١٥٥ .

(٢) بليخانوف ، الفن والتصور المادي للتاريخ ، ص ٤١ .

الكثير من الوقائع والأدلة ، التي يقدمها التاريخ وتاريخ الفن بالذات، التي تؤكد بمجملها على حجم المساحة التي تحتلها الحياة أو الواقع ، من منظور تاريخي ، في كل فن .

لكن ذلك لا يحجب عنا الرؤية الصحيحة المتوازنة، فحجم الحياة أو الواقع أو التاريخ ، هام في الفن ؛ هو عامل ضروري لكنه ليس كافياً ، ولا معنى له خارج الذات . ونحن نشترك في ذلك مع « ماركوز » في دفاعه عن موقع الذات هذا في كل فن ، رغم أن نقاطاً أخرى لديه تثير الكثير من الاعتراض . يقول « ماركوز » :

« إن هذا الأمر الجمالي ينبع من علاقة القاعدة ـ البنية الفوقية ، وخلافاً لصياغات ماركس وأنجلز الجدلية بما فيه الكفاية .... حوّلت هذه الفكرة إلى مخطط متصلب ؛ ولقد كانت عواقب هذه الخطاطية وخيمة على علم الجمال . وبالفعل ينطوي المخطط ضمناً على تصور معياري هو تصور القاعدة المادية التي هي بمثابة الواقع الحقيقي الأوحد ، وعلى إنتقاص سياسي موازٍ من قدر القوي غير المادية وعلى الأخص اللاوعي واللاشعور الفرديين .. وإن لم تأخذ المادية التاريخية دور الذاتية هذا بعين الإعتبار إنتهى بها الأمر إلى أن تتشابه والمادية المبتذلة »[1] .

هذه المحاذير هي تحفظات حقيقية وعلى قدر كبير من الأهمية، اذا ما أريد قيام فهم حقيقي للفن ، وهي تقود إلى بناء معادلة الذات/الواقع على إسس أفضل وبحدود أكثر إنصافاً .

وعلى ذلك فسنحاول صياغة تلك المعادلة بطريقة مختلفة ، مخافة

(١) ماركوز ، البعد الجمالي ، ص ١٤ ـ ١٥ .

أن يعني ما قلناه ، أو يوحي ، بأن « تاريخيتنا » في فهم الفن تصل حد رده القسري الآلي إلى مجموعة شروط اجتماعية ـ تاريخية محددة . فالأمر هو أكثر تعقيداً وخصوصية . وفي صيغة أكثر إتزاناً وإنصافاً نقول :

إن طبيعة عمل فني ما ودرجة رقيه ، وتوازن مضمونه وشكله من باب أولى ، يعكس بطريقة جدلية وإلى حد كبير مجموعة شروط تاريخية محددة ، دون أن يكون العكس صحيحاً . أي أن جملة الشروط التاريخية المحددة ، لحقبة ما ، لا تستطيع في ذاتها ان تحدد ، ضرورةً ، طبيعة الانتاج الفني وشكله ومداه .

الفصل الرابع

وحدة الشخصية ووحدة "الإنتاج" الإنساني

يمكن صياغة عناصر علاقة الأدب بالفلسفة بشكل أكثر وضوحاً، في ما لو تم رد المسألة إلى جذورها، واستخلاص مجموعة معاني ومفاهيم تلي ضرورة أو تقود إليها قوانين «الانتاج» الانساني وطبيعته. فالأدب والفلسفة شكلان متجاوران من أشكال الانتاج الفكري الانساني، يترابطان ترابط جوانب مختلفة لإنسان واحد، وأنماط مختلفة من حضارة واحدة، أو ترابط صيغ متنوعة لقضية واحدة.

هو أمر لا تصعب ملاحظته، رغم ما يكتنف هذه المباحث عادة من غموض مصطنع يبلغ حد التعمية. فوحدة الطبيعة الأساسية للانسانية اليوم لا تحتمل نقاشاً أو إعتراضاً، وبعد أن كانت في غابر العهود رؤى شاعر أو نبي، أضحت اليوم حقيقةً راسخة بفعل كثافة التواصل الانساني بشروط ونسب تجعل الانسانية كائناً، وليس مفهوماً وحسب، أو كلاً واحداً ينبض معاً ويرتجف معاً.

ومع ترابط جوانب الانسان الواحد، يبقى من الجائز حقاً رسم حدود نظرية بين ميادين تلك الجوانب ووظائفها وأدواتها المختلفة. أن تعيين الحدود هذا له أكثر من فائدة، فهو إمتداد معرفي أولاً ثم

هو تخصص إنتاجي يقود من خلال المعرفة المتعاظمة الى انتاج أكثر وأفضل في آن معاً وهو إلى ذلك كله ينسجم مع خصوصية كل ما هو فكر أو انساني ، الا وهي التنوع .

تلك إيجابيات فعلية يقود إليها رسم حدود الميادين المختلفة ، غير أن تعيين تلك الحدود أمر يختلف كلياً عن العزل بين تلك الميادين، فعزل تلك الميادين أو فصل بعضها عن البعض الآخر يشبه إلى حد كبير الفصل بين أجزاء المادة الحية ، رغم أننا نتحاشى حتى لفظة جزء في المادة الحية . يمكن بالطبع رصد الطبيعة المتميزة لكل عضو ووظيفته الخاصة بينما لا يمكن إقامة فواصل حقيقية عازلة بينها الا بما يؤدي إلى هلاك تلك المادة الحية ، أو الكائن ، كوحدة وأجزاء . هذه الخصوصية تنسحب على أشكال الحياة كافة حتى في أدنى مظاهرها . في الحياة ، في كل ما هو حي ، وحدة داخلية عضوية ؛ وإذا كانت الحياة في أدنى اشكالها مظهراً لها ، فهي في الانسان أكثر وضوحاً . وهي لا تقوم في لغز غامض لا يمكن تبينه ، وإنما كل نشاط انساني بيان لها ودليل إليها . وبمقدار ما تسمو النشاطات الانسانية، أي بمقدار ما تتجرد وتشف فتصبح أكثر روحاً ، أعني فكراً ، تغدو رموز الوحدة الداخلية العضوية وملامحها أكثر بياناً ودلالة .

ان فحص تلك العلاقة على المستويات الفردية والاجتماعية والانسانية ، ومن وجهة منطقية وتاريخية ، سيقودنا إلى نتائج هامة جداً بمقدار ما هي بدهية جداً .

العمل الفني أو الأدبي أو الفلسفي هو ناتج شخصي اجتماعي وإنساني . وهو نتاج شخصية واحدة وحياة سيكولوجية واحدة .

قد تتنوع لكنها واحدة ، بل قل هو التنوع الذي يكسب هذه الوحدة غناها وابداعها . وحدة الشخصية ووحدة الحياة الانسان تتجلى جميعاً في حجم وعمق العلاقات القائمة بين الأدب من جهة وبين العلم والدين والأخلاق والسياسة والتحليل النفسي ، كما مع الفلسفة من جهة ثانية ؛ هي مقدمات ومضامين وعناصر يستحيل الأدب بدونها إلى مجرد شكل فارغ لا مضمون له ، فيما لو أمكن التحدث عن شكل . ان تميز هذه الميادين وتنوع وظائفها بل وتعارض نتائجها أحياناً ، لا يمس ماهية الوحدة الأساسية الكامنة خلف تلك المظاهر ؛ هي تتباين بل وتتعارض ، لكنها لا تتناقض ؛ وهي لو كانت متناقضة فعلاً لما أمكن مقارنتها لأن المقارنة انما تكون بين شيئين مختلفين ومتشابهين في الآن نفسه . لكن المقارنة ممكنة في هذا الباب وقائمة حتى في أشد النظريات إنغلاقاً ؛ وإذا كانت المقارنة كلحظة تجريد أمراً ممكناً ، فهي تعكس ارتباطاً وتداخلاً على أرض الواقع ، وهو ما يؤسس نسيج المنحى الذي نتخذه منطلقاً في هذا البحث .

في الشخصية الانسانية بنى ومستويات شعورية وعقلية وعملية، خاضعة لتأثيرات قادمة من كل إتجاه : اجتماعية ، أخلاقية ، دينية ، جسدية ، ذاتية ... وهي بالتالي محكومة بعناصر وتأثيرات ليست جميعاً ملكاً شخصياً ، وإنما هي ، في جانبها الموضوعي ، ملكي مثل ما هي ملك كل إنسان ؛ إذ لا فردية حقيقية بالفعل . هي اللاوعي الجمعي القائم في حقيقة موضوعية إلى حد بعيد .

فالشخصية إذاً هي تركيب ديناميكي لمجموع تلك التأثيرات والعناصر والعوامل ، ولا بد أن يكون لها بالتالي الحضور نفسه والمشاركة ذاتها في الأدب كما في الفلسفة ، كما في الانفعال الذي قد يقود

إلى الإبداع فني . هذا التركيب المعقد هو المادة الحية في الأدب والفلسفة والاجتماع وغيرها ... هو النسيج المبدأي والأساسي في كافة العلوم الانسانية على تنوعها ، ولبصمات الشخصية من الوضوح ما هو كاف لملاحظتها وتمييزها أنىّ اتجهت وكيفما تشكلت .

وإذا كان الترابط صحيحاً على المستوى الشخصي فهو أكثر صدقاً على المستويين الاجتماعي والانساني ، بل ويصبح أكثر موضوعية .

فالمجتمع كواقع وحياة وشروط هو مضمون الكثير من الفلسفات والأعمال الأدبية ، أو جزئياً ، هو لحظة الزماني والتاريخي في أي ابداع فلسفي أو أدبي . ولا يملك الأدب والفلسفة الا أن يرتبطا بتلك اللحظة ـ لا الارتباط الميكانيكي بل الارتباط الجدلي المتداخل والمتبادل ـ مما يبقيهما في اطار المجتمع والانتاج الاجتماعي والهموم والتحديات المطروحة في حقبة ما أو لجيل معين . وذلك يؤدي إلى القول أن الأعمال الأدبية والفلسفية معنية ـ حتى لا نقول ملزمة ـ بالتعبير عن تلك الشروط والتحديات والعلاقات ، بأشكال وأساليب تتنوع وتختلف[1] .

من البديهي أن نستنتج إذاً انه ما دام الواقع هو اللحظة الحاضرة في الأدب والفلسفة ، وطالما أن التحديات والشروط هي نفسها من زاوية انعكاسها على الأديب والفيلسوف ، فان ترابطاً داخلياً عميقاً يجمع الأدب الى الفلسفة من جهة ، ويجمع كليهمـا إلى الحيـاة من جهة ثانية . ولكن التعبير الأدبي والفلسفي عن الشروط الواقعية المتنوعة لا يتخذ الشكل المباشر والسببي بالمعنى العادي ، ولا يتخذ

(١) هذا الفهم يتفق عموماً مع موقف سارتر في كتابه « ما الأدب » من أن كل أدب هو ملتزم في النهاية ، بدرجة ، تتباين ما بين النثر والشعر وباقي الأنواع .

الصيغة نفسها ثانياً . فإذا كان السبب والنتيجة من طينة واحدة في المجال الفيزيائي ، ومن طينة تكاد تكون واحدة في المجال الاجتماعي ، فإن الأمر يختلف في المجال النفسي والابداع الفني ، والأشكال العديدة التي يمكن العبور بها من سبب معين الى نتيجة ، هي من طينة تختلف . بين السبب والنتيجة في المجالات الأولى علاقة مباشرة ، أما في مجال الابداع الانساني والتعبير الأدبي والفلسفي ، فبين السبب والنتيجة حلقات وسيطة عديدة تتفاعل بشكل داخلي وضمني وتصبح حاسمة في غالب الأحيان ، ولها قوة السبب الأساسي .

ولا نجانب الحقيقة ان أوردنا بالتالي حالات اجتماعية وانسانية تكاد تفضي إلى الادعاء ان الموضوع واحد في الأدب والفلسفة ، يعبر عنه بلغتين وبمنهجين مختلفين .

خذ مسألة الموت مثلاً فهي موضوع للشاعر وللفيلسوف ، هي مضمون قصيدة تنقل لك انفعالاً أو إحساساً معيناً ، وهي كذلك ، موضوع بحث فلسفي يتجاوز المؤقت والزائل في المسألة إلى جذورها وأعماقها . أضف إلى ذلك أن مسائل كثيرة مثل خلود الانسان ، الفرح والحزن ، الخير والشر ، وجملة الوقائع الشخصية والاجتماعية والانسانية ، كانت على الدوام ، ولا تزال ، همًّا مشتركاً في الأدب كما في الفلسفة . والأمثلة التي تؤكد ذلك لا حصر لها .

أليس الانسان المتفوق أو « السوبرمان » عند نيتشه هو النموذج والبطل في نهاية العالم القروسطي وبداية عصر التنوير ؟ ثم أليس النموذج نفسه هو التعبير عن « الفارس » أو « النبيل » ــ النموذج الذي امتلأت به الحياة الواقعية لأوروبا تلك ؟ والأمثلة المشابهة كثيرة جداً .

نخلص من ذلك الى القول أن محاولة الفصل الحاسم بين ميدان للأدب وميدان للفلسفة ، منعزلين ، هي تدخل خارجي مصطنع وغريب عن حقائق الحياة والفكر ومعطياتهما ، وتاريخ الاجتماع والأدب والفكر يقدم عشرات الأدلة والأمثلة الحاسمة التي تدحض تلك المحاولات الذاتية والضيقة الأفق .

ان المعطيات المجردة هي مفاهيم نظرية ، هذا ان وجدت لأنها غالباً لا توجد ، بمعنى أنه لا يوجد فكر خالص مجرّد عن كل وقائع الخبرة الانسانية ، كما لا توجد عاطفة خالصة مجردة عن باقي ظواهر الوعي ، **فالفكر الخالص ـ فكر في ذاته ، لحظة ذاتية ـ فكر لا يتحقق ، والعاطفة الخالصة عاطفة لا تتحقق .**

واستطراداً : ليس الأديب احساساً وليس الشاعر عاطفة وكفى ، وليس الفيلسوف بالمقابل عقلاً وحسب . الفيلسوف هو الحكيم ، هو البالغ في الحكمة كمالها ، ومفهوم الحكمة ، كما رأينا في الفصل الأول ، يقتضي كمال الادراك والوعي للمعطيات المتمثلة للانسان من فكرية وغير فكرية ـ بل يمكن التنبيه ان المعطيات غير الفكرية هي شرط ، جزئي على الأقل ، لبلوغ الفكر .

الشاعر ينقل تجربة ذاتية مثقلة ، تستند بلا شك إلى خلفية فيها بالاضافة إلى المشاعر ، مدركات وثقافة وتجارب واقعية وأفكار . في تجربته عقل مدرك وفيها أيضاً خيال مبدع وعاطفة جيّاشة وتوتر من نوع ما ، هذه الانفعالات هي الأبرز وهي العنوان . هي الاعلاء من حجم العناصر الشعورية أو الاعلاء من حجم الاعلان عنها الى الدرجة التي لا يمكن معها رؤية ما في التجربة من ادراك وفكر ومفاهيم . هي عملية تعتيم لا واعية لا نجد لها تفسيراً مقنعاً .

وكذلك فان ما يبلغنا من الفيلسوف نظريته أو نظامه الفلسفي المتماسك بالمنطق والعقل فنتوهم ـ مخطئين غالباً ـ ان رحلة الفيلسوف هذا من أول مدماك حتى أعلى قرميدة ، كانت رحلة عقلية خالصة متجاهلين أن الفيلسوف انما هو انسان وكإنسان، فله تجربته الداخلية وشخصيته المؤلفة بين ميوله ورغباته وتجاربه وواقعه ومثله واخلاقه بالاضافة الى عقله ومنطقه ، في تركيب نعجز عن حل رموزه وطريقة أدائه .

وما يصلنا بالمقابل من الأديب أو الشاعر أو الفنان لوحة فنية تمتلك منك القلب وتحلّق بك في عالم من الخيال والاحساس والعاطفة والجمال ، فنتوهم أن ليس في جعبة هذا الفنان الا إحساسه وخياله ، بينما حقيقة الأمر أنّا لا نرى من جعبته الا إحساسه وخياله ، وهو لهذا فنان مبدع يجعلنا نحس بإحساسه ونتجه صوب ما يرمز إليه بينما يخفي عنا ـ برشاقة واقتدار ومهارة ـ كل « الآلة » التي أنتج بها قطعته الفنية ، وهي بتعبير آخر القاعدة التي استند إليها والمركّبة من حلقات متداخلة ، ثقافية ، متنوعة ومتعددة المواضيع يضاف إليها مهارة تقنية واجهاد وكد ومماركة اللفظة أو الحركة أو الحجر أو اللون . وهو ما يعبر عنه « ألين » بقوله : « إن الفن خلق وبناء » .

في لوحة رسام مبتدئ ستلحظ بلا شك الصعوبات التي واجهها مع اللون والفرشاة والقماش والتي لم يستطع اخفاءها ـ وهو لذلك رسام مبتدئ غير متمكن من فنه . وكذا المحاولات الأولى للشاعر والتي تحفل بارتباك تعابيره وتشوش صوره ، ونفور الموضوع على حساب الشكل ، أو زخرفة الشكل بتصنع ظاهر . وقس على ذلك في باقي الأنواع الفنية ، في الأدب كما في غيره . الأديب المبدع

هو من امتلك الاستعداد الكافي أولاً ثم تمكن بمهارة من مادته فما عادت اللفظة مستعصية ولا الشكل عقبة ، بل هو مستوعب في العقل لكل التجارب الضرورية ، ومتمثل لكل « أسرار المهنة » اذا جاز التعبير ، فيأتي انتاجه معبراً بصدقه ، خالداً بشموله ، متفرداً بتفرد شخصية صاحبه وتجربته الفنية . وهو أمر لا ينهض ولا يستوي ، دفعة واحدة ، بل يقتضي جهداً وممارسة وزمناً كفيلاً بتذليل كل مقاومة ، إلى أن تجري الأمور كما لو كانت عفوية .

والفيلسوف هو من أقام للواقع في هيكله ركناً ، وبعضاً من سر تجربته ـ بوعي عارفٍ في الغالب ـ فكانت الحياة أرضاً مشتركة بينه وبين الأديب ؛ تعبر عن نفسها بالأدب حيناً وبالفلسفة حيناً آخر فتكشف بعضاً من حقيقتها على لسان شاعر ثم تستهلكها في طيات أوراق فيلسوف وبين ثنايا تحليلاته .

فلو نظرنا بعين الصواب لما وجدنا ذلك التناقض المزعوم بين الأدب والفلسفة ، بل انكم لتجدون أدباً أقرب إلى فلسفة ما من فلسفة أخرى : أليس هيلدرلن الشاعر أقرب إلى هيجل الفيلسوف من كيركجارد الفيلسوف ؟ أوَليس سارتر الفيلسوف أقرب إلى المسرح والرواية من كثيرٍ من كتّاب المسرح والرواية ؟ .

اذا تجاوزنا قوالب التصنيف الجامدة الساكنة ونزعنا عن كل من الأديب والفيلسوف « الشرنقة » التي سجنا كلاً منهما فيها بفعل تراكم أفكار خاطئة ، ومقاييس زائفة ، ونظريات متسرعة وسطحية ، لوجدنا أن في كل فن وأدب جانباً فلسفياً ، ومضموناً فلسفياً ـ كاملاً أو جزئياً ، بوعي أو بدون وعي . لكنه يبقى في غالب الأحيان خارج دائرة الضوء والبحث ، بفعل رغبة الفنان في إخفاء تفاصيل القاعدة

التي استند إليها وبفعل إنسياقنا في مجرى التقليد الأعمى لما قيل والاكتفاء بما توصل إليه غيرنا بينما نكتفي نحن بما قاله فلان عن ذلك الشاعر ، فلا نتمرس بالمعاناة الحقيقية والمسؤولية التي يجب توفرها ، فيبقى حكمنا بالتالي حكماً قاصراً وجزئياً .

هل أفلاطون فيلسوف وحسب؟ أوليست محاوراته أعمالاً أدبية حقيقية ؟ أو ليس سقراط المحاور والنموذج يمثّل أعلى درجات الشخصية الرئيسية أو شخصية البطل في الدراما ؟ أوَ ليست « المأدبة » تحفة جمالية نادرة !

وهل « غوته » شاعر وحسب ؟ بينما في شعره علم العالم وتخطيطات الفيلسوف ، وثقافة بغير حدود !

وهل أبو العلاء المعري شاعر مبدع وحسب ؟ إن في شعره من المضمون الفلسفي ما يكفي لصياغة نظريات ومواقف فلسفية فيها كل ميزات التفلسف .

وهل سارتر الأديب يقل إبداعاً عن سائر الأدباء المبدعين ، وهل يتناقض في ذلك مع سارتر الفيلسوف؟ لن نستبق الإجابة ، وهو ما سيجري تفصيله في خطوات لاحقة ، غير أن ما يجب التنبيه إليه هو أن جمالية عملٍ ما ، وتقييمه وخلوده بالتالي ، أمران يدينان لجملة خصائص العمل الفني والأدبي ، في كونه يتجاوز ،كشرط أساسي ، المعطى التاريخي والموضوعي في إبداع ذاتي متفرد يسهل تبينه .وأبرز وظيفة للذات ، ذات الفنان ، هي في تجريدها للمعطى من آنه ، وتجريدها للموضوعي من حدوده ، وإدخالهما بالتالي مجرّدين في « مشغل » اللاوعي والتجربة

التي تتحول إبداعاً . لكن هذا التركيب لا يجري قسراً ولا يمكن رصده من الخارج .

فخصوصية العمل الفني والأدبي انما تكمن كذلك في نوع اللحمة التي يقيمها بين أجزائه . فبالرغم من إشتماله على عناصر عديدة، كما رأينا سابقاً ، لكن تلك العناصر تنسجم وتتحد إلى الحد الذي لا تستطيع معه ، في ذروة ذلك الانسجام الذي يتحقق للأعمال الخالدة، تعيين تلك الحدود وطبيعة تداخلها . العمل الفني في وحدته كما الكائن الحي : لا يكون الا بأجزائه لكنه لا يستقيم بها كعناصر متفرقة، بل كمجموعات متحدة في سياق واحد.

وتتجسد تلك الوحدة في الفن والأدب في بنيــة واحدة كلياً ويتحدد على ضوئها موقع العمل ؛ ففي اللحظة التي نعجز معها عن الاحساس الطبيعي التلقائي بتلك الوحدة في عمل ما ، فان ذلك العمل يغدو عاجزاً عن أن يكون جمالياً وفناً بالمعنى الحقيقي .

في ضوء هذا الفهم « لداخل » العمل الأدبي ، يصبح ممكنــاً ، بل وضرورياً ، تبيان حدود الــترابط بين المضمون والشكـل . هو أمر يعنينا في حدود النظرية ولا وجود له في فعل الابداع .

المضمون هو المحمول ، الفكرة ، الخبر ، الموضوع .... وهو يحتمل في الواقع معنيين على الأقل : الأول هو ما يرمي إليه صاحب العمل ، مداورة في أكثر الاحيان ، والثاني تركيب المضمون بالذات بما ينسجم والأهداف والاتجاهات المرسومة ، حتى وان لم تكن في وعي الفنان .

أما الشكل فلقد اكتسب على الدوام أكثر من معنى وأكثر من

وظيفة . وليس من الضروري أن يكون دائماً مجرداً بل قد يكون مادياً في جهة منه على الاقل حينما تقتضي خصوصية فن ما ذلك . ولكن ما هو الشكل بالذات ؟

الشكل ، بتعبير دقيق ، هو طريقة تنظم الفكرة والافادة منها بما يبلغ بها منتهى الحدود التي نطلق عليها لفظة جمالية كطريقة تعبيرها عن المضمون ، عرضه ، تشكيله ، ترتيبه ، التعرف به ، تقسيمه إلى دوائر نور ودوائر ظل الخ . الشكل إذاً هو أكثر من مبنى ، كما يُفهم أحياناً . وفي أكثر من حالة ، فان المضمون يستتبع شكله على قاعدة من النضج الكافي والابداع بلا شك .

المضمون قد يقوم منفصلاً عن الشكل ، لكنه يبطل في الحالة هذه عن أن يكون بعضاً من فن أو أدب . هو يصبح أي شيء آخر إلا أدباً : يستحيل خبراً كالذي تقرأه في مطبوعة ، أو حدثاً في سجلات مؤرخ ، أو معلومة كتلك التي تقدمها العلوم أو موقفاً في الفلسفة ، لكنه في ذلك خارج الفن والأدب .

أما الشكل فهو لا يقوم بلا مضمون ، هو دائماً مرتبط بمضمونٍ ما مباشرة أو مداورة ، تماماً « كالصورة » التي لا يمكن أن تتميز بوجود حقيقي الا إذا اتحدت بمادتها . والشكل في ذلك يلي المضمون ، بالذات لا بالزمن ، هو تقدم منطقي .

هذه المعادلة تستتبع القول ان المبالغة في حجم المساحة التي يحتلها المضمون في العمل الأدبي ، حتى لا نقول الاكتفاء بها أحياناً ، هو إغراق في المعطى الاخباري والتقرير العلمي ، ينتج عملاً محدود التأثير والقيمة يعجز عن أن يكون له من الأدب قوة دلالته وسحره

وتأثيره كما أنه لا يحمل من الفلسفة أو العلم أو غيرهما الروح الموضوعية وتماسك المنهج وأدلته . وعلى ذلك نقول : إن سمو المضمون ونبل **غاياته لا يبرران أي عجز شكلي ولا يمنحان ، في ذاتهما ، العمل مزايا فنه وقوته وخلوده** . والأمثلة على أدب كهذا عديدة ولا مبرر لذكرها . كما أن المبالغة في أهمية الشكل على حساب المضمون ، هو إغراق في التزويق والزخرفة والصناعة والتكلف والشكلية ؛ وهو ما يجري يوم ينتاب الافراد والجماعات حالات تردٍ وانحطاط وعجز ، تنتج أفكاراً مشوشة ضبابية غير متميزة وغير مفهومة ، لا تستطيع ، وربما لا تستحق ، وجوداً فعلياً فيعلو شأن الشكل [1] .

الأدب إذاً كائن واحد غني متماسك ومتميز من جهة ومتداخل من جهة ثانية مع الشروط التاريخية والحضارية والثقافية ، مع العلم والفلسفة والتاريخ والدين والأخلاق وما إلى ذلك .

إن لكل حقبة تاريخها الذي يحتوي على شروط وعلاقات وعناصر اجتماعية وعلمية وفلسفية ودينية وأخلاقية ، كما يحتوي على أشكال تعبير فنية وأدبية . فلو صح أن الأدب « مناجاة الذات » أو « لحظة ذاتية » وحسب ، لانقطعت صلة الأدب والأديب بالواقع والتاريخ والزمان والمكان والحضارة . ولكن الأمر بالطبع ليس كذلك . فمشاعر الأديب وأفكاره لا تنبت في السماء ، وصور شعره ليست احلام جنيات « دلفي » وشياطين « عبقر » . ان تجربة الأديب تنمو وتتراكم وتثمر في ظل شروط ليست كلها داخلية أو ذاتية ، كما

---

(١) خذ مثلاً المقامات المعروفة في أواخر الفترة العبّاسية أو بعض مظاهر التزويق والشكلية في ما سمي « أدب الانحطاط » .

انها لا تقوم بالطبع خارج الذات .

والتاريخ يزودنا بأمثلة لا تدحض ، اذ كيف يُفهم الشعر الجاهلي ، مثلاً ، بمعزل عن الحياة الجاهلية وشروطها ؟ أو يفهم تمزق القصيدة الجاهلية وإيقاعها الحاد دون العودة الى الواقع الجاهلي الفعلي ، الذي عاناه الانسان الجاهلي ومارسه ؛ إلى التجربة الجاهلية ذاتها ، تجربة الوعي التعيس والشقي : ادراك لحتمية الضرورة وعجز عن مقاومتها . إنه الانسحاق الكلي أمام الارادة المتعالية وقبول سطوتها ، وممارسة لعبة الموت في كل لحظة من خلال الفروسية والبطولية والشرف والثأر والاستشهاد ، ومن خلال الحب العذري الذي يتحول مازوشية مدمرة وكأنه عقاب للذات ، الاعلان الجامح للنزوات دون عقال . والتحقيق الصارخ للرغبات في الخمرة والجنس والفروسية حتى الثمالة ـ حتى الموت . دوامة تناقضات خاضعة لقانون ذاتي .

كيف يمكن أن يكون شعر الجاهلية الا لتلك الحياة الجاهلية الغريبة ؟[1] وحين يصيح عمرو بن كلثوم :

الا لا يجهلن احـــد علـيـنـــا فنجهـــل فـوق جهل الجاهلينا .

أليس في ذلك الجهل ، في هذه الروح المتغلغلة في ثنايا اللفظة والحرف أكثر من دلالة ؟ أو يكون هكذا شعر الا لقيم جاهلية ولحياة جاهلية وفي مناخ جاهلي ؟ لقد أصاب هيجل ـ حتى وهو يتحدث عن الشعر ـ حين قال : ان شعْر كل شعب ، أو كل عصر ، له خواص وذلك العصر . لكل عصر شعره ، ولا يمكن أن يكون له شعر غيره هي علاقة تتجاوز الرغبة والارادة .

---

(١) لعل في ذلك بعض الرد على المزاعم التي تنكر مصداقية الشعر الجاهلي .

وهل أصدق من قول ابن نميل ارتباطاً بالعصر الجاهلي وبياناً للسلوك الجاهلي :

اذا إستُنجدوا لم يسألوا من دعاهم لأيـــة حـــرب أو بأي مكان.

أو قول المهلهل :

ولست بخالع درعي وسيفـــي الى أن يخلع الليل النهـــار.

ويتجسد الوعي الجاهلي بحدوده الزمانية ـ المكانية ، ووحشية تعابيره وصوره وهمومه ، اكثر ما يتجسد ، في قول تميم بن مقبل :

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر تنبو الحوادث منه وهو ملموم.

تلك هي حدود « الوعي » الجاهلي التعيس ، محاولة ارتفاع بطيئة تشدها إلى الأرض « أمراس كتـان » كأنما علقت بصخر .

ثم خذ قول زفر بن الحارث ، وهو يعيش لعبة الموت ويمارس ببساطة وجلال العداوة والثأر :

سقيناهمُ كأساً سقونـا بمثلهـــا ولكنهم كانوا على الموت اصبرا

هذا الايقاع الحاد في الشكل ، هو وعيه وقد تجسد . وذلك النبض السريع في حركة البيت ، هو نبض حياته الفعليه . ما كان بامكان الحياة الجاهلية أن تنتج شعراً غير الذي رأيناه ، وهو بدوره ليس إلا لجاهلية كتلك ـ ولهذا السبب بالضبط غابت عن الثقافة الجاهلية الملحمة والمسرح والفنون الأدبية الأخرى رغم انتشارها في الحضارتين اليونانية والفارسية المجاورتين لشبه الجزيرة لفترات سبقت ما نسميه بالعصر الجاهلي وعاصرته .

قصيدة الشاعر الجاهلي هي حياته كما يعانيها ويعيها . التقطع

الحاد في بنائها ، هو التقطع المسيطر على تجربته ازاء صحرائه في ارتجالية حياته وانفعاله وتنقله المستمر . هو القلق الذي لا حد له يقض ليله ويحيل نهاره مجموع لحظات مفرقة ومسرفة في غزوه وصدّه وكرمه ، يجمعها خيط انتظار وترقب مستمرين .

هذا التمزق في وعيه لا يسمح له ببناء متماسك ، إنه ابن اللحظة والصدفة والانفعال والقلق الدائم .

ان فكرة التأليف بين عناصر القصيدة وبنائها ليست متيسرة للجاهلي ، فحيث لا يتوفر مستوى معقول من الاستقرار الرفاهي والمكاني والنفسي والشعوري ، ينعكس ذلك كله في بناء القصيدة الجاهلية التي تعبر ، على عفويتها ، عن حس الفاجع والمأساة أصدق تعبير :

الجاهلي الذي يصارع الموت في كل لحظة ، المستعلي على الخوف من خلال دفنه في حس البطولة ، المقاتل في سبيل قطرة ماء والمتخلي عنها في جنون كرمه لأول طارق باب في المساء .

وبعد فان يقال أن الشعر الجاهلي يعبر عن الحياة الجاهلية ، فذلك أقل من الصحيح ! صور الشعر الجاهلي لـوحـات من الحياة الجاهلية ، فيها مأساة الجاهلية كلها . القصيدة الجاهلية هي « مضرب » الانسان الجاهلي ، هي خيمته وهي نهاره ومجمل ما فيه .

ويمكن أن تقبل فرضية « أدونيس » تماماً اذ يقول :

« الشـعر الجاهلي شعر شهادة : لم تكن غاية الشعر العربي أن يغيّر عالماً أو يخلق عالماً آخر . كانت مهمته أن يتحدث مع الواقع ، ويصفه ويشهد له . يحب الأشياء حوله لذاتها ولما تمثله ، ويضع كل شيئ حيث يفرح به ويفيد منه ... يسلك بمقتضى الأرض .

واقعي ـ لكن بجموح وشهوة »[1] .

والأمر لا يقل وضوحاً في الحقب التي تلت إذ كيف يفهم الشعر الأموي دون العودة الى طابع النضالات التي ميّزت الواقع الأموي : سلطة عربية اقطاعية ، ترافق صعودها مع بعث الصراعات القبلية الما قبل اسلامية من جديد . انعكس ذلك كله في شعر المرحلة حتى غدا سجلاً سياسياً ـ عصبياً تسهل قراءته . ثم كيف يفهم التجديد الحاصل للشعر العباسي شكلاً ومضموناً دون العودة إلى الحياة العباسية ذاتها . ان المضامين الجديدة التي دخلت مضمار الشعر والصناعة التي برزت في الشكل لا تفهم كاملة الا من خلال ادراك خلفية التحولات الطارئة في الواقع العباسي ، التحولات السياسية والاجتماعية والحضارية والثقافية . في اطار الانفعال بالواقع الجديد، انفعالاً تدريجياً هو أكثر من مجرد إعلان مباشر .

هذا التحولات التي حملت إلى الواقع العبّاسي ـ ومن ثم الى الوعي ـ وقائع ومعطيات وعناصر جديدة الى حد كبير على الانسان العربي ، كانت ثماراً طبيعية لشروط سياسية واقتصادية واجتماعية تختلف عنه تلك التي قامت في الجاهلية أو في صدر الاسلام .

ثم كيف يمكن الفصل بين ما يبلغ حد العقم والذي أصاب الحركة الأدبية خلال عصر الانحطاط ، وبين انحطاط الحياة العامة لذلك العصر ؟

أوَليس الانحطاط الثقافي والاجتماعي والحضاري هو الذي أنتج انحطاطاً في الأدب والفن والثقافة عموماً ! أن تراجع حركية

(١) أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، ص ٢٤ .

الواقع ، والاستسلام القدري أمام ما يجري قد أدى إلى تراجع في وتائر الابداع والأصالة وهو ما سيقود بدوره إلى ما نسميه إنحطاطاً .

ان الحركة الأدبية والحياة الثقافية عموماً هي جزء من الحياة العامة في أي عصر أو مجتمع ، ترتفع وتزدهر ، أو تخبو وتهبط في اطار تلك الحياة العامة وما يطرأ عليها من تحولات ـ ولكن ليس بالبساطة المتوقعة بل بعملية تراكم معقدة .

فالاندفاعة الرومانسية التي ميزت الاتجاهات الأدبية لنهايات للقرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر في أوروبا ، لا يمكن أن ترد الا إلى الأجواء الايجابية والسلبية التي أفرزتها ثورة التصنيع الكبرى وما رافقها من سقوط قيم قديمة وارتفاع قيم أخرى تؤله العقل والعلم وتبشر بسيادة الآلة في حمى التنافس الشديد وراء الكسب ، والتي بلغت ذروتها في الثورة الفرنسية (١٧٨٩) وما حملته من آثار متناقضة .

ان الفساد الأخلاقي المتمثل في روايات أناتول فرانس واميل زولا وجورج اليوت وفلوبير وديكنز وغيرهم لا يمكن أن يعزل عن الفساد الفعلي الذي ساد حياة الناس بعد سيطرة قيم الربح المادي وما تستلزمه من بغض وتنافس وحسد وحقد وعداوة وانهيار الحس الانساني السليم . ولعل أفضل صيغة تترجم ابعاد هذا الواقع هو وصف سوتشكوف لأعمال كافكا :

« ويمثّل (فرانز كافكا) الإنسان بصدق (كمخلوق مرتجف خوفاً) . فالإنسان الواقع في شبكة عنكبوت الخوف واللعبة اللاواعية في أيدي قوى مجهولة ، عاجز ، في رأي كافكا ،

عن تحطيم سلاسل القدر التي تكبله ، وروحه محكوم عليها أن تتحمل ، إلى الأبد ، لعنة هذا الخوف من المجهول الذي هو عبد له »[1] .

أو هو ، بعد فترة ، خوف يونيسكو وقلقه بينما العالم قد قال كل شيء ودخل في دائرة مقفلة : « عالم يونيسكو عالم قد فقد مقومات وجوده ، اذ أضاع فيه الانسان كل القيم العزيزة عليه والتي ناضل طويلاً من أجل التشبث بها والدفاع عنها ... وبفقدان هذا العالم لتلك القيم ، أنعكس هذا الفقدان في وجدان إنسان العصر وفي جميع فعالياته النفسية والفكرية ، في مسيرة حياته وفي فراغ هذه المسيرة من دوافع التقدم »[2] .

هذا العالم الذي يبدو ، من منظار القرن العشرين ، خارجاً ، غريباً ، مقفلاً يستلب حريات الناس ويحيلهم أرقاماً وهوامش في مجتمعات معاصرة بالغة التقدم والمكننة والغربة والتعقيد بحيث غدا وجود الفرد غير ضروري ولا يترتب على غيابه ما يقلق او يعرقل مجرى الحياة العامة .

وجود الأفراد وجود عرضي إحتمالي . وهي بالذات شروط الواقع الذي حمل المظاهر والاحاسيس الكفيلة بصعود ردات القرن العشرين الفردية في الوجودية والعبثية واللاانتماء وغيرها .. ردات في الفن والأدب لا مكان لها في الأزمنة القديمة ، كما أنها ، بالذات ، غير مفهومة ولا تعني شيئاً خارج أوروبا والقسم المتقدم من هذا العالم .

---

(١) سوتشكوف ، المصائر التاريخية للواقعية ، ص ١٢٤ .

(٢) يوسف عبد المسيح ثروة ، مسرح اللامعقول ، ص ٣٣ .

هذه العلاقة بين الأدب والواقع الفعلي هي من الوضوح بالقدر الذي يجعل شاعراً وناقداً متحفظاً « كأدوين ميور » يري حتى في مسرح شكسبير عالماً يسقط وآخر يرتفع :

« في تلك الفترة (نهاية السادس عشر وبداية السابع عشر)؛ كان العالم القروسطي يحتضر مع كل تقاليده العشائرية ، ويرتفع بالمقابل عالم جديد فردي . اصداء العالم القديم لا زالت تصدح في أذنيه ، بينما يرى عالماً جديد يرتفع رويداً رويداً أمامه »(١) .

نستنتج مما تقدم أن علاقة جدلية غنية تربط بين الأدب من ناحية والظواهر والمعطيات في الحياة من ناحية ثانية ، بل يمكن القول أن الملاحظة الدقيقة لهذه العلاقة ستوضح أن النقلات الكبرى في الفن والأدب كانت تترامن مع التحولات الكبرى اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً ودينياً وعلمياً !

ويمكن بالطبع توضيح جوانب تلك العلاقة بالتفصيل ، بيد أن ذلك يخرج عن اطار اهتمامنا الآن ، ولكن العلاقة التي تكتسب أهمية خاصة هي علاقة الأدب بالعلم لما لهذه العلاقة من خلفية فلسفية ومن نتائج فلسفية على حد سواء ، اذ أن كل إنعكاس للعلم في الفن يمر ضرورة في أقنية فلسفية ، فهو انعكاس لنتائج العلم ـ في التكنولوجيا وانجازاتها ـ وليس للعلم في ذاته . فتمثل تلك النتائج واستلهامها وتقييمها ، أمر لا يتحقق دونما الخروج من حدود الظاهرة إلى العلاقات التي تربطها واللحظات التي تتركب منها ،

---

(١) Eduin Muir, Essayson literature and society, p. 35.

وفي ذلك من الفلسفة أكثر من مجرد همومها ، فيه حاجة إلى بعض من أدواتها ومناهجها .

يتمثّل الأدب الانجازات العلمية والتقنية ولكنه يسجّل ، على طريقته ، تمرده عليها وعلى آثارها في نفس الوقت . فالعلم كمعادلات وقوانين نظرية لا يتمتع بأية قوة فعلية على صعيد الواقع ، لكنه يتحول إلى قوة ملموسة من خلال تطبيقاته ومن خلال التكنولوجيا . ثورة الفن والأدب على التقنية والآلية المسيطرة هي ظاهرة بارزة في الحياة الغربية الحديثة ضد القوى التي حوّلت الحياة المعاصرة إلى صحراء قاحلة مسطحة لا أثر فيها للانسان ولا مكان لمشاعره وعواطفه ، إذ أصبح هذا الانسان جزءاً من الآلة وخادماً لها بدل أن تكون هي في خدمة أهدافه وقيمه .

لقد أصبح انسان الأزمنة الحديثة متفرجاً على ما يجري لا مشاركاً ، وهذا كاف لاشعاره بمدى عزلته وهامشيته وخيبة أمله وتعاسته . وسرعان ما تتحول هذه الحقائق إلى ملهم للفن والأدب ومضامين لهما . لقد تحولت انجازات العلم وآثاره ، المادية والمعنوية ، مادة جديدة وموضوعات جديدة في المضمون الأدبي كما في أنواعه إذ شاع ما يسمى بالقصة العلمية والقصة العلمية الخرافية ولعلها الأوسع انتشاراً اليوم لما تحمله من توقعات وتنبؤات ورؤى تدهش القارئ وتضفي على الرواية الاثارة والتشويق ومزج الواقع بالحلم ــ والفن في حاجة دوماً إلى الحلم كما يقول شيلر .

والواقع أن رؤى الأدب قد استبقت الكشف العلمي في تقديم ملامح مستقبلية تدخل في اطار العلم ، خذ مثلاً رواية هـ. ج. ويلز :

« حرب العوالم » الصادرة في مطلع القرن العشرين أي قبل أن تخالج العلماء فكرة اختراق الغلاف الجوي ، وهو ما يُستكمل في سيل من الروايات التي تتخيل « وقائع » غزو الكواكب للأرض . ثم أن تأثر الأدب بالعلم وبالمنهج العلمي لا يقتصر على المضمون بل كان له كذلك وقعه في الشكل اذ تحول الأسلوب تحت تأثير النقد والتحليل نحو المزيد من الدقة والمنهجية والواقعية ، وأدخلت أقيسة المنطق ومعاييره إلى ميدان الأدب ، وسلّط سيف التحليل الفرويدي على مقدمات الأدب وخلفياته ، وربطت الاتجاهات الواقعية والتاريخية في النقد بين الأديب ومصالح البيئة وأهدافها ، فكان أن تراجعت مساحة الذات في الأعمال الأدبية وانحصرت شطحات الخيال والحدس ضمن معقولية العلم والمنطق بصورة متزايدة .

للأدب بالتالي روابط وطيدة تشده إلى العلم ، ورغم أن الموقف الفلسفي والأخلاقي من هذه العلاقة تختلف أحياناً حسب اختلاف الفهم والمواقف (الفن السوفياتي مثلاً لا يتعاطى مع انجازات العلم بالسلبية التي تحكم بعض اتجاهات الآداب الغربية) الا أنه من المسلم به عموماً أن علاقة الأدب بالعلم آخذة بالازدياد والتشعب كلما ازداد تشعب العلوم وتطورها . ولأن الأديب جزء من الحياة المعاصرة فهو لا يستطيع أن يتجاهل أو يغمض عينيه عن الفتوحات الهائلة التي يرسيها تقدم العلم والتكنولوجيا . وليس أقلها غزو الفضاء وتكنولوجيا الذرة والميادين التي أفتتحت بهما ، في جوانبهما الايجابية والسلبية على السواء .

ان تحول العلم الى تكنولوجيا متقدمة جداً قد أثار من الفزع

لدى الكتّاب والفنانين ، أكثر مما أثار حماسهم . يقول فولكوف :

« لسنوات طويلة والعلماء من ذوي الاختصاص في هذا الحقل يبحثون عن امكانيات تكنولوجيا الغد ، وإحتمالات تكافلها مع الإنسان والمجتمع .
وتطرح عدة تساؤلات نفسها حالاً : هل ستكون التكنولوجيا دوماً لا شيْ سوى أداة الإنسان الطيعة ؟ ألن تخرج عن سيطرته ؟ أما من خطر في أن الخرافات والأساطير المتداولة حول الروبوطات والغوليمات والوحوش الفرنكشتينية التي تتضخم وتشتد وتبز خالقيها نباهة وقوة ، وقد تنقلب يوماً ما عليه ، حقيقة مأساوية ؟ »[1] .

غير أن لألدوس هكسلي رأياً معاكساً اذ يرى أن أدب هذا العصر الأكثر علوماً ، يبتعد عن العلم ، لأن علوم القرن العشرين تتجه نحو مزيد من التعقيد والتخصص والتجريد وتصبح بالتالي أقل تأثيراً ، بينما علم القرون الأخيرة امتازت بالبساطة وبتأثيرها القوي بالتالي .

الا ان ذلك ليس الكلمة الأخيرة في الموضوع ، فكما أن للتقدم العلمي الهائل جوانب سلبية غير أن لها ايجابيات لا تحصى ، والعلاقة في التحليل الأخير موجودة ، بصرف النظر عن موقفنا الفلسفي والأخلاقي منها .

فالأدب يستلهم على الدوام انجازات والعلوم وابداعها وتطورها ، وإذا كنا قد قررنا أن الأدب على صلة وثيقة بالحياة والواقع ، فهل يعقل أن يكون بعد غريباً عن التغييرات الطارئة على الحياة والواقع ؟

---

(١) فولكوف ، الانسان والتحدي التكنولوجي ، ص ٥٩ .

إن للانجاز العلمي نتائج تكنولوجية واجتماعية وأخلاقية وسياسية ونفسية ، تتداخل ـ ببطء لكن بثقة ـ على كافة الأصعدة والمجالات والعلاقات التي تتعرض لها حياة الانسان المعاصر .

وإذا كان الأمر على هذه الصورة ، فهل يعقل أن تكون عواطف الأديب واحساساته غريبة عن كل تقدم يحرزه العلم ؟ وعن السيطرة المتزايدة التي تمارسها التكنولوجيا على حياتنا المعاصرة ؟ بينما هي تحدٍ مستمر أمام حواسنا وعقلنا ووعينا ولا يزيده نفينا وتجاهلنا الا حضوراً .

ان تلك السيطرة والانجازات هي الملهم الرئيسي للفن المعاصر كما يقول جورج لوكاتش . واذا كانت تلك الآثار تنسحب على الناس السويين عموماً ، غير أنها تكتسب لدى الفنان طعماً مميزاً فهو الأكثر احساساً وشفافية ، وهو الأكثر معاناة وتأثراً بهذه العلاقات والنتائج ، والتي تبلغ حالة مرضية مع الرومانسيين ومع غوته كما سنرى في فصل لاحق .

لو قصرنا هذا التأثير على الشكل المباشر في الوعي ، لكان ذلك جزءاً يسيراً من الصورة ، ولكن التأثير الأعظم انما يتراكم ببطء في اللاوعي ، يتعدل ويتبلور بفعل التجربة اليومية والمعاناة الفعلية، فيتحول مواقف فكرية وفلسفية يكون الأدب أداة التعبير عنها أو شكلها .

وبغض النظر عن أي مواقف قد يحمله الأدب ، فهو في النهاية عاجز عن أن يضع نفسه خارج دائرة تأثير العلم . فالعلم من خلال فتوحاته يشق للانسان مسالك جديدة ، وميادين وحقول معرفة لم

تكن متاحة في أي وقت مضى ، وهو يضيف بذلك مواضيع جديدة لجعبة الفنان ويطرح تحديات تصبح أولويات في معادلات الأدب وموقفه : إن أدب ما قبل غزو الفضاء الخارجي هو غيره بعده ! كما كان اكتشاف « العالم الجديد » في القرون الوسطى اكثر من إنجاز فاكتشاف كولومبوس التي وسّعت من حدود العالم القديم ، قد وسعت بالقدر نفسه من حدود عالم الفنان وتجربته وخياله وعدّلت بالتالي في حدود وعيه ونتاجاته .

والقرن التاسع عشر على سبيل المثال قدم من العلوم نظريات وكشوفات باتت شغل الناس الشاغل ، ليس أقلها نظرية داروين في النشوء والارتقاء ونظرية فرويد في التحليل النفسي ودوافع السلوك، فكيف يمكن لأي عمل فني حقيقي أن يتجاهل الانجازات التي تضج أمامه ؟

والقرن العشرين يحمل ذات المضمون ، رغم أن المرء قد يتفق مع هكسلي في قوله أن علوم القرن العشرين المغرقة في تجريدها وتعقيدها هي أقل شيوعاً وبالتالي أقل تأثيراً في وعي الفنانين .

ولكن ما يخسره العلم من ملموسية وتأثير ، تكسبه التكنولوجيا التي باتت حقيقة سائدة ، تنتج على الدوام مشاكل وقضايا تفرض نفسها على الفنان ، والموقف من « الأتمتة » هو نموذج معاصر لا زال قائماً .

وموقف هكسلي سيصبح كذلك أقل قبولاً لو أتيحت لنا الملاحظة أن العلم بكشفه عن مزيد من العلاقات المتشعبة بين الأشياء ، انما يتيح للحس والذهن لوحات لم تكن متاحة من قبل ، فلم تعد ظواهر

الطبيعة مستقلة أو منعزلة عن بعضها البعض بل هي تترابط في نسيج من العلاقات الجوهرية .

ان العلم ليؤكد اليوم أن الجمود والسكون في الأشياء انما هو ظاهري وحسب ، تفرضه معادلات وقوانين طبيعية ، وأن « قلب » الصخرة بالتالي حي ينبض وكذلك الغابات والبحار . والعلم يثبت أن هناك تحولاً دائماً بين المادة والطاقة . هذه الأنسنة للأشياء أتاحت للفن أن يرتبط بتعاطف وحياة مع الأشياء التي كانت تصنف عادة كأشياء ميتة وجامدة .

والبعض يميل اليوم الى الاعتقاد على عكس ما يرى هكسلي أن العلم في نهاياته القصوى سيقترب من الفن ، لا بل سيتوحدا كما كانا في البداية الأولى ـ الوحدة الطبيعية الأولى التامة بين الانسان والطبيعة ، بين المعرفة والسحر .

يقول « غويو » في إحدى إطلالاته الكثيرة الصدق والقوة :

« ... ان الموسيقى ما تنفك تغتني وتتعقد وتحاول أن تضع في سمفونياتها العالم بأسره .. كذلك سيكون شأن الشعر العظيم ، لن تكفينا فيه الأنغام الرئيسية ... وسنرى الشاعر اذ يستوحي العلم ـ وما العلم إلا البحث عن الإنسجام الكوني ـ يحاول أن يسمع ويترجم كل الأشياء على طريقته الخاصة أي في صورة الحان منسجمة . ولن يبقى في الشعر شئ بسيط فقير معزول .... أن العلم والفلسفة يستطيعان أن يجعلا أذننا الغليظة الفظة حتى الآن [تحس] ضجيج الحياة هذا في كل شئ وصعود النسغ هذا في الكون بأسره . بفضل العلم والفلسفة نستطيع أن ندرك هذه الألحان الكثيرة الغنية

المنشورة في أنحاء الوجود التي يكشفها الشاعر فيما يغني ، وبدونها لا نستطيع أن نستشف الكون الحقيقي وأن نفهم معنى هذه السمفونية الكبرى »[1] .

ويضيف غويو بينما يردم هوة اصطنعناها نحن أو فرضها تقسيم العمل في مرحلة ما :

« رأينا شعراء لم يكونوا إلا كائنات تشعر إن صح التعبير ، ورأينا علماء لا يفكرون إلا تفكيراً مجرداً : ولكن سيأتي يوم قريب أو بعيد فيصبح من الممكن أن تلتقي فيه الأصالة الشعرية مع إلهامات العلم والفلسفة »[2] .

وأخيراً فلا بد للكاتب وللناقد على السواء أن يتذكر دائماً أن تأثر الأدب بالانجاز العلمي ، كتأثره بالفلسفة ، يبقى في إطار الإنفعال غير المباشر ، إذا ما اريد للأدب أن يبقى مؤثراً ومتميزاً . فالعمل الأدبي يبطل أدباً إذا كان ترديداً لحقيقة جاهزة منتهية أو إذا عجز عن أن يضيف شيئاً إلى ما قاله وقرّره المؤرخ والسياسي والعالم والفيلسوف !

هو فنان بقدر ما يضيف ويبدع ، وفي حدود ما تحمل إضافته بصماته وخصوصية ذاته .

---

(١) غويو ، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٥٦ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٥٧ .

الفصل الخامس

تداخل الفلسفة بالأدب

تنطوي الفكرة على مجموعة عناصر بدهية تحليلية ، توحي بمجملها أن العلاقة التي تشد الأدب إلى الفلسفة هي أكثر من علاقة مجاورة بين فرعين للمعرفة . بيد أن الأمر يقتضي مزيداً من التحديد بالقول أن العلاقة قد تصبح واهية أو غير ذي قيمة لو فهمنا الأدب والفلسفة بطريقة تختلف جوهرياً عن تحديداتنا في الفصول السابقة ..

فللحياة أو للخصوصية التاريخية ـ الحضارية بعدٌ في الفلسفة ، كما لها بعدٌ في كل أدب . هي حاضرة بشروطها وقضاياها وتحدياتها ، في تجربة الأديب حضورها في تجربة الفيلسوف ، لكن التصرف بها أو إعادة توظيفها وتشكيلها ـ بوعي أو بلا وعي ـ هو أمرٌ خارجٌ عن طبيعة المادة الخام ويرتهن بشروط تدين بالولاء للنهج أو للروح المسيطرة عند الإنسان ؛ فتصبح بعضاً من عمل أدبي أو بعضاً من عمل فلسفي ، أو تكون أدباً فلسفياً مع الملاحظة أن الخط المميز بين النوعين يكاد لا يرى ، إذا ما انسجما مع تعريفاتهما ، أي إذا ما كان الأدب عميقاً وخالداً حقاً ، وإذا كانت الفلسفة من جهة ثانية فلسفة الإنسان بكل أبعاده وترتبط بحياته وهمومه الفعلية كما رأينا من قبل .

حتى أن غويو يصل إلى مدى أبعد بقوله : « ان الصفة الاساسية التي يمتاز بها الشاعر هي ، في جوهرها الصفة الأساسية التي يمتاز بها الفيلسوف »[1]. إن الدهشة التي تبعث الفلسفة ، هي ذاتها التي تبعث الفن والأدب والشعر .. (*)

إن ما يلهب خيال الفنان وعبقريته ، هو احساسه العميق بالأشياء ، وإنفعاله بها ، ولكن أيكون هناك إحساس مكتف بذاته وحسب ؟ أيعزل عن الإدراك ؟ بالطبع لا . وعملية الإدراك هي عملية شعورية ـ عقلية . ولكن لإدراك الفنان ابعاداً أخرى أيضاً . هي اعمق وأشمل وأرهف لأن وعي الفنان أشمل وأكثر ترابطاً، ولأنه وعيٌ بالتالي «أملأ بالفلسفة » ، أي أكثر تمثلاً للفلسفة همّاً وتساؤلاً وعمقاً دون أن أن ينسحب ذلك ضرورة على أدواتها وتقنياتها .

وإذا طوّرنا هذه الفكرة لاكتشفنا أن العمق والشمول والقوة التي يتمتع بها إحساس الشاعر إنما تستند إلى قدرته على المقارنة والربط والاستقراء والتجريد والتعميم ـ النفاذ إلى قلب الأشياء واستخراج مدلولاتها ومعانيها الغامضة ـ وهي جميعاً ملكات عقلية .

كان رينوار يقول أن الفن يكتسب في المتحف ، أي هو ليس ومضة عبقرية وكفى . ان الشعر العظيم ـ وكل أدب عظيم عموماً ـ هو كالسمفونية (الهارموني) تضم أكثر من صوت وإتجاه ، تتعارض وتتداخل وتتآلف بفعل وعي عبقري تمتلكه روح كلية أو نهج شمولي

(1) غويو ، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٥٢ .

(*) ان الهوة الفاصلة بين الحلم والواقع ، بين المستحيل والممكن هي أرض الفلسفة كما هي أرض للفن والأدب والشعر ...

في تفسير الإحساس والإدراك. وهذه الروح الكلية أو النهج الشمولي هي روح فلسفية.

لقد خلقت إنجازات العلم الحديث أفاقاً جديدة، وشقت هذه الافاق طريقها إلى الوعي الإنساني، فبدّلت فيه بإدخالها عناصر جديدة، وغدا من المستحيل تفهم أي جانب أو جزء منها دون الإحاطة بجوانبها الأخرى.

وحملت الفلسفة تناقضاً في الرؤيا والتقويم، من تفاؤل الوضعيين والتاريخيين إلى تشاؤم الوجوديين والعبثيين وغيرهم، يضاف إلى ذلك الصعوبات الأخرى التي تضيفها الحياة العلمية يومياً، فأدى ذلك كله إلى خلق لوحة معاصرة معقدة ومضطربة يقتضي إدراكها جهداً، ويتطلب فهمها تنوعاً في المعرفة والثقافة الأمر الذي لا يتأتى بسهولة وبساطة وعفوية.

إن إدعاء الإحساس بمعزل عن تلك التعقيدات، هو زعم هراء. فلم تعد إثارة العواطف مهمة مقصورة على الموضوعات والمنبّهات الخارجية ـ كما كان حال البدائيين ـ بل أن فكرة في الذهن لتثير اليوم من العواطف والإنفعالات ما لا يثيره أي منبه خارجي، كتلك القضايا والمعتقدات التي يمنحها المرء قناعاته وإيمانه، بل وحياته.

ثم ان الملاحظة تشير إلى أن هكذا فكرة قد تلهب حماس أشخاص وجماعات وشعوب بكاملها، وتوقظ فيهم توتراً وإنفعالاً يدفع إلى الشعور والفعل.

لقدأصبحت العواطف والمشاعر ـ مع تقدم الحياة وتعقدها مشبعة بالأفكار ـ وأضحت بذلك أكثر عقلية. وذلك لأمر بالغ العمق

في علاقة الأدب بالفلسفة. هي الخلفية القائمة فعلاً دون أن يرتبط ذلك بإدراكنا ضرورة. ان التبدل الطارئ في وعي الفنان سيؤثر في شكل انتاجه: فلم تعد السماء قبة مستديرة مرصعة بالنجوم، ولم يعد أفق البحر حدود المجهول.

وهكذا فلكل وضع تاريخي معرفته وشروطه ونتائجه، وهي في اللحظة التي تصبح فيها هامة فعلاً، تكون قد دخلت في وعي الناس وبدّلت فيه وأعادت تشكيل مظاهره، وأعادت من ثمة بنائه. ومهما كان نوع الإنتاج الفكري ساعتئذ (في الأدب كما في غيره)، فهو بلا شك متأثرٌ ومتعدلٌ بالتحولات الطارئة على الوعي - إلا إذا كان الإنتاج معزولاً عن الوعي الفعلي وهذا ما لا يجد طريقه إلى أي عمل متوازن...

وانعكاس هذه الشروط في العمل الأدبي والعمل الفلسفي مسألة حتمية، لكن شكل هذا الإنعكاس هو مسألة ذاتية لها قواعد ومسارات تختلف عن مدرسة إلى أخرى، أو من فنان إلى آخر. كما أن التعبير الأدبي عن تلك الشروط قد يكون أسرع من الاستيعاب الفلسفي الذي يطول أو يتأخر - لما يقتضيه الإرهاص الفلسفي من تقنية معقدة وتجريد النتائج وشمولها، عدا التمرس بلغة ومنهج متميزين. ويقدّم التاريخ أمثلة لا حصر لها، تشير بوضوح إلى العلاقة العضوية القائمة بين مدى المعرفة وحدودها من جهة وبين الإنتاج الإنساني (بأشكاله المختلفة) من جهة ثانية. ففنون البدائيين الأوائل، بالإضافة إلى تدينهم وطقوسهم وسحرهم.. تعكس في الواقع شروط حياتهم ومعرفتهم بالذات. إن رسوم البدائيين في بعض الكهوف التي اكتشفت

والتي توّحد بين شكل الإنسان والحيوان ، تعكس في الواقع حالة محددة وبدائية في الوعي هي أحاديتهم البدائية الشاملة وقد أسهبنا في توضيح ذلك .

ولنا في الفنون العربية الإسلامية في القرون الوسطى دليل آخر ، يشير وفـي الحقبة العباسية خصوصاً إلى الدور الحاسم الذي تمثله التبدلات والتحولات الحضارية والتاريخية (دينياً وسياسياً واقتصادياً وسكانياً) في مجمل مظاهر الفن وأشكاله ، مضموناً وشكلاً .

وتسهم الصراعات التاريخية والعلمية والإجتماعية التي واكبت صعود ثورة التصنيع الكبرى في أوروبا في القرن الثامن عشر ، بتقديم حالة نموذجية لشكل ذلك الترابط الذي ندلل عليه . فلقد شاركت الثورة في دفن نظام إقتصادي ـ إجتماعي ـ فكري قديم وفي إحلال نظام جديد ، بقيم جديدة ، كان لها على الفور إيجابياتها وسيئاتها ، التي ارتعدت لها مشاعر الفنانين والشعراء قلقاً وخوفاً فكانت في الشعر ردة رومنطيقية تمثلت عودة إلى الطبيعة ضد الآلة ، وفي البحث عن الحرية عند شعرائها الذين كانوا يشيرون إلى الجلادين والسجّانين والقيود التي تحيط بهم حتى وإن لم يشروا إليها بالحبر الأحمر . وتمثّل الرد الأدبي على صعود القيم الجديدة كذلك في مسرحيات موليير التي أدانت بسخرية لاذعة تقاتل ابناء « المدينة الجديدة » على الثروة ، ويبقى كلام « تين » الذي رأيناه ، أكثر تحديداً : « ظهرت التراجيديا الفرنسية في الوقت الذي أقامت فيه الملكية النظامية والنبيلة في عهد بولس الرابع عشر ، امبراطورية اداب اللياقة وحياة البلاط .. وزالت من الوجود يوم ألغت الثورة

مجتمع النبالة واداب التزلف[1] » .

ولكن تمثل العقل الفلسفي لما تم ولما تبدل في اللوحة الإجتماعية كان لا بد أن يحصل ـ وإن تأخر ـ فكانت محاولات مونتسكيو « روح الشرائع » وروسو « العقد الإجتماعي » والحقوق الطبيعية عند « جون لوك » يتخللها استنتاج « هوبس » القديم إن الإنسان عدو لأخيه الإنسان . ولم تكن محاولة الفلسفة الحديثة ـ بدءاً من ديكارت ـ دفع مفهوم الفرد إلى الواجهة إلا انعكاساً لمجمل التحولات المستجدة في الواقع الأوروبي الحديث ، بفعل تراجع نمط الإنتاج الاقطاعي ، وتحول ديمغرافي بإتجاه المدينة وتفكك بنى الكَنيسة الفكرية من خلال حملات كاسحة ، كان صعود اللوثرية أوضحها وأكثرها جذرية .

هذا التمثل الفلسفي يجد أرقى صوره في « الدولة » عند هيجل حيث يحاول تجاوز فساد العلاقات الإجتماعية السائدة فيعتبرها مجرد « لحظة » تاريخية سرعان ما يجري استيعابها ، في تركيب أعلى « المجتمع المدني » ، لحظة في انتاج مفهوم الدولة .

لكن العقل الجدلي الشمولي الذي أطلق ليس ملزماً بالحدود والنتائج التي أرساها هيجل، فيبلغ مع كارل ماركس ذروة أخرى من الاستيعاب الشامل المستند إلى فهم مادي تاريخي جدلي ، يسمح له باستقراء قوانين مطلقة ، على قاعدة فهم الإنسان والتاريخ والطبيعة، خطوة في سبيل تحويلها والسيطرة عليها .

وإنك لتجد في حقب التاريخ أمثلة أخرى ، هي كثيرة، تشير كلها إلى البعد التاريخي الموجود في الأدب كما في الفلسفة، او لنقل تلك

(١) هـ ـ تين : فلسفة الفن .

الخصوصية الثقافية الحضارية التي تنعكس في الأدب والفلسفة .

هذا التمهيد ضروري للقول أن تأثير الفلسفة في الأدب لا يتخذ شكلاً تعليمياً أو إخلاقياً مقصوداً بل يندرج في إطار التبادل التاريخي والتداخل الثقافي والحضاري ، العميق والهادئ والمستمر .

ولأن الفلسفة فكر ، وفي مضمون الأدب هناك فكر على الدوام ، كان تأثير الفلسفة الرئيسي قائماً في مضمون الأدب ـ ولا يلغي هذا على الإطلاق تأثيرها في الشكل . ولا يغيبن عن البال أن الفلسفة قد تتفاعل مع الأدب ـ دوافع ومعطيات واشكالاً ـ في سياق ليس ملزماً على الأرجح غير أنه يسلّح الفلسفة بتأثير تصبح دونه عزلاء أو حتى ميتة ..

هناك أكثر من رابطة تشد الفلسفة إلى الأدب ، وإذا كان الأدب تفكيراً بالصوَر كما يرى أرسطو فإنه موجود بالتالي في غالب الفلسفات بهذا القدر أو ذاك .

وإذا كانت الفلسفة علم القوانين الأكثر شمولية ، والنتائج العامة في ترابطها ، فهي تستند بالتالي إلى الكثير من المعارف ، والأدب في جملتها . الفلسفة تتناول وتتعاطى مع فترة ما من خلال أدبها ، وبشكل أدق ، ترصد الفلسفة « اللحظات التاريخية » من خلال التعبير عنها في الأدب . هي الانعكاس الأعمق للتاريخ من خلال الفلسفة .

إن اللوحات التي يقدمها الأدب ، تتحول إلى مصدر رئيسي لتأسيس تفسير فلسفي أو نظرية فلسفية . وهي المادة الخام وطابع الفلسفة الحياتي .

بل ويمكن الدخول إلى عالم فلسفة ما ، من خلال أدبها إذا ما توفر

ذلك : فإن الأدب الوجودي المتسربل بخطوط التمزق والخوف والدوار والغثيان واللاحقيقية والغربة الدائمة، هو في الحقيقة خلفية الوجودية واللاانتماء كفلسفة. أن الوجودية كأدب هي قبل الوجودية كفلسفة، واللاانتماء، كواقع وكأدب، سابق على اللاانتماء كفلسفة، وقس على ذلك. هي اولاً لأنها الواقع والحياة والمضمون.

ومعطيات اللوحات الأدبية تحدد إلى قدر كبير الإتجاه الفلسفي العام ونوع خياراته. إن كل مشروع فلسفي في السنين الخمسين الأخيرة مثلاً، ملزم أن يأخذ اللوحات الأدبية بعين الاعتبار ـ خصوصاً في الرواية والمسرح. وفي الكثير من الحالات ـ وعلى المستوى الشخصي والاجتماعي ـ يحتم الشكل الفلسفي، «الصياغة الأكثر رقياً»، تأسيساً أدبياً وإبداعاً فنياً ناضجاً يصبح تحوله إلى أشكال لها حدود واضحة أمراً ممكناً وعلى سبيل المثال لا الحصر هـ. ج. ويلز، دستويفسكي كامي، سارتر، نعيمه وغيرهم.. إن هذا التبادل الدائم بين ما هو فلسفي وما هو أدبي يلقي المزيد من الضوء على عمق العلاقة القائمة بين الأدب والفلسفة.

والأدب إلى ذلك هو أحد الأشكال التعبيرية عن الأفكار الفلسفية، هو الأداة البالغة القوة والدلالة. هو يقدّم أدوات ووسائل، لا غنى للفلسفة عنها إذا ما كانت تطمح إلى تأثير ما. ومن يتتبع تطور تاريخ الفكر، سيلاحظ أن الفكر لم يتخذ شكلاً تعبيرياً واحداً، بل كانت الأشكال تتعدل وفق الحاجات والظروف والأهداف التي تلقى على عاتق الفكر الفلسفي. اما الحديث عن شكل ثابت مطلق فلا مبرر له.

وإذا كان الفكر الأرسطي هو الأكثر دقة وعلمية وموضوعية،

فليس هناك من مبرر للقول أنه الشكل المطلق أو الوحيد ، فالتزاوج بين الفلسفة والمنطق عند ارسطو لا مثيل له، وهو يمثل في الحقيقة أعلى الدرجات رقياً وتكثيفاً وتماسكاً . لكنه ليس ، مع ذلك ، بالخيار الوحيد . فلقد تطورت الفلسفة منذ فيثاغوراس وطاليس وبارمنيدس فأفلاطون على نحو مغاير عموماً إذا اتخذت وسائل متنوعة فيها الشعر . كما أنها اتخذت بعد أرسطو أشكالاً تختلف ، وإن لم يخل تاريخ الفلسفة من فلاسفة أرسطيين حتى العظم . فلا مبرر للقول إذاً أن الشكل الأرسطي للعمل الفلسفي هو الشكل المطلق ، ضرورة . ولو عدنا إلى مراجعة تاريخ الفكر ، وتاريخ الكتابة الفلسفية بالذات . لوجدنا ان الفكر الفلسفي قد لجأ إلى أكثر من شكل أدبي ، طريقاً إلى عقل الناس وإلى قلبها من باب أولى .

ويمكن أن نعرض باختصار أهم تلك الأنواع الأدبية أو الأشكال التي استخدمت في ترجمة الفكر الفلسفي والتعبير عنه ، وهي أشكال تراوح ما بين شعر ونثر ، كما تراوح ما بين المحاورة والقصة والمسرحية، أشكالاً ترتبط بأهداف الفلسفات المختلفة .

١ ـ الشعر :

يتبين لنا في ما قلناه آنفاً أن شعراً ما قد وجد في غابر التراث الانساني، وقبل باقي الأنواع الأدبية ، فكان لذلك ومن ثمة رفيق فكر الإنسان منذ أولى خطواته ، حمّله مشاعره وأحاسيسه ثم أفكاره . كانت « جلجاميش » السومرية في الألف الثاني قبل الميلاد شعراً ، وكذلك كانت « الإلياذة » و « الاوذيسة » ملحمتي هوميروس عند اليونان والشهنامة« نشيد الفرس البطولي »، وهي ملاحم إحتوت على تاريخ

شعوبها بما فيه من تقاليد و « حضارة » وميثولوجيا و « أفكار » ، بل وتكاد تتحول موقفاً فلسفياً ـ ميثولوجياً كما الحال في « جلجاميش » أقدم تلك الملاحم .

وظل الشعر رفيق الأفكار حتى في الفترات التي بدأت فيها تنضج وتتجرد ، وتبدي قدراً أكبر من الشمولية أي بدأت تكون فلسفة أو خطىً أولية في ما غدا فلسفة بعد حين . ودليلنا إلى ذلك أن معظم الفلاسفة اليونان قبل افلاطون قد استخدموا الشعر في التعبير عن معظم أفكارهم ـ وأحياناً كلها ـ بل إنهم وضعوا فلسفاتهم شعراً كما يغلب الأمر مع هيراقليطس وبارمنيدس وأنبادوقليس ولوكريشيوس.

وكما عند اليونان كذلك في الفلسفة الهندية ـ بل وفي أديانهم ـ وليست « الراجفيدا » إلا شكلاً أعلى لذلك الشعر الفلسفي ـ الديني . أما في العربية ، فإن في الشعر الحكمي الذي بقي لنا من الجاهلية ، حكماً وأقوالاً ومآثر ومواقف ـ تكاد تكون فلسفية ـ ارتدت قالب الشعر فناً جميلاً مؤثراً . وبالإضافة إلى ذلك ، فلقد توفرت في العربية أكثر من محاولة في تحميل الشعر موقفاً فلسفياً كاملاً ، لعل عينية ابن سينا هي أكثرها شهرة ، وهذي بعض أبياتها المثقلة بالفكر الفلسفي :

هبطت اليك من المحل الأرفع ورقاء ذات تعزز وتمنع
محجوبة عن كل مقلة ناظر وهي التي سفرت ولم تتبرقع
وصلت على كره إليك وربما كرهت فراقك وهي ذات تفجع

....

وأظنها نسيت عهوداً بالحمى ومنازلاً بفراقها لم تقنع

....

حتى إذا قرب المسير إلى الحمـى ودنا الرحيل إلى الفضاء الأوسع
سجعت وقد كشف الغطاء فأبصرت ما ليس يدرك بالعيون الهجّـع

....

فكأنهـا بـرق تألق بالحمـى ثم انطـوى فكأنه لم يلمـع

ولم يقتصر الأمر في العربية على عينية ابن سينا ، بل إن إطلالات عميقة كانت تبرز بأستمرار مذ سنوات الإسلام الأولى تحت إلحاح عاملين إثنين : المثال الذي تتضمنه القيم الإسلامية الصاعدة من جهة ، والواقع المغاير من جهة ثانية . الأمر الذي كان يؤدي إلى إرتداد إلى الذات وهو ما يفتح الطريق نحو التأمل والتعمق والتجريد كما بدت في شعر أبي العتاهية ، ولتبلغ حالـة نموذجية في بعض شعر الصوفية المغتني بأطلالات تكاد تكون مواقف فلسفية كاملة ، كما ابن عَربي :

فقد أصبح قلبي قابلاً كل صـورة فمرعى لغزلان ودير لرهبـان

....

أدين بدين الحب أنّى توجهـت ركائبه فالحب ديني وإيمانـي

وبلغ الأمر مع أبي العلاء المعرى ذروته ، وهو موضوع فصلنا التالي .

وفي اللغات والآداب الأخرى ، كذلك ، محاولات وتخطيطات كان الشعر لها صيغة وشكلاً .

٢ ـ المحاورة :

كان استخدام المحاورة شكلاً للفكر الفلسفي ، في خطوة أكثر إتقاناً وتوسعاً ، يمثل من جديد حاجة ما ، تكمن في أعماق العودة إلى الشكل الأدبي أداةً . ولعل ذلك يقود ـ في جزء منه على الأقل ـ إلى

(٥) قد تكون المحاورة بعضاً من أصول المسرحية ، لكنها تستخدم أحياناً على نحو مستقل .

التبصر والهدوء واتساع المساحة التي توفرها المحاورة في جدل حي هادف ينقض أراء ويمهد الطريق نحو تقبلٍ أخير لأراء أخرى تجري صياغتها خطوة خطوة .

ولهذه الأسباب ، مع غيرها ، شاع استخدام المحاورات حتى في المحاولات الحديثة وعلى يدي فلاسفة بالمعنى الدقيق كالقس بركلي (١٦٨٥ ـ ١٧٥٣) حيث يمثّل هيلاس الموقف المادي ، بينما يمثل فيلونوس الموقف اللامادي الروحي ، وتجري المحاورة سياقاً حيّاً بين الموقفين المتعارضين .

وكما بركلي ، كذلك مع فيلسوف آخر ، لعله أعظم الفلاسفة الإنجليز ، هو دافيد هيوم (١٧١١ ـ ١٧٧٦) في كتابه «محاورات حول الدين الطبيعي» ، حيث يفيد من الامكانات التي توفرها المحاورة .

ويبقى أفلاطون ، قبل بركلي وهيوم وأوغسطين ، أعظم أولئك الذين توفرت لهم ملكة استخدام المحاورة شكلاً لفكره الفلسفي بنجاح ودقة ذائعي الصيت ، ودون أن يعيب ذلك فكره أو ينتقص منه أو يحول دون صياغته الدقيقة ووضوحه . إن كتاب « الجمهورية » و«المحاورات» عند أفلاطون ، آثار خالدة ومرجع أوّلي ، لا لمعرفة أفكار أفلاطون ومذهبه فحسب ، وإنما كذلك لإتقان فن التفكير وتوسل سبل الإقناع التي أدارها أفلاطون بكل مهارة على لسان سقراط وبقية المحاورين .

٣ ـ القصة :

وكما في الشعر والمحاورة ، كذلك في القصة ، أمكن للفلسفة أن تضع يدها على نوع أدبي بالغ النضج والتأثير في الرواية والأقصوصة

والقصة القصيرة . والقصة طريق صعب بقدر ما هي مؤثرة ، وتكمن صعوبتها في أنها تشكيل فني يقتضي إنسجاماً وتماسكاً ووحدةً وسياقاً قصصياً وغيرها من الخصائص الفنية المعروفة . والصعوبة تكمن ثانياً في قدرة الكاتب ـ في الأدب الفلسفي ـ في إيصال فكره واضحاً كاملاً ، دون أن يخلّ ذلك بالشروط الفنية الشكلية ـ وإلا بطُلت قصة وأدباً فلسفياً . كما أن الإخلاص الكامل للشكل القصصي يتضمن مخاطرة بفقدان وحدة الفكرة ووضوح حدودها . وحين تنجح القصة ، وقد نجحت مراراً كما سنرى في فصول لاحقة ، في الوفاء للشرطين السابقين ، تتوفر للفلسفة اداة واضحة مؤثرة تصل أحياناً أبعاداً تعليمية مقصودة . فالقصة صراع شخصيات تمثّل مواقف واراء ونظريات متضاربة ، والسياق القصصي هو سياق ذلك الصراع أو المحك الذي يختبر من خلاله صدق تلك المواقف والآراء والنظريات ومدى صلاحيتها للحياة . وحين تنجح القصة ـ من خلال سياقها ـ في أن تكون مقنعة ، فإن استنتاجها الأخير أو الآراء التي تخلص إليها ، مباشرة أو مداورة ، تمتلك على القارئ ، ولا شك في ذلك ، بعضاً من وعيه وذاته وخياراته . ولعل ذلك هو بعض السر في قوة تأثير الأعمال الكبرى للملاحم ـ وهي عمل روائي في الأساس ـ في جانبها الثقافي والفكري . وهو يفسّـر كذلك لجوء فلاسفة كُثر إلى الأنواع القصصية المختلفة ، من اعترافات القديس أوغسطين إلى رسائل ابن سينا القصصية ، ثم في بعض الأفكار التي تتسرب من « رسالة الغفران » عند أبي العلاء . وتمثل محاولة ابن طفيل في « حي بن يقظان » ذروة ذلك الإتجاه ، في العصر الوسيط ، وأكثر المحاولات نجاحاً قياساً لما كان متوفراً من شروط العمل الفني والقصصي تخصيصاً . حاول

ابن طفيل ـ بوعي وبسياق قصصي ـ متابعة فكرة فلسفية محددة ومن ثمة إثباتها ومؤداها أن الإنسان قادر من خلال تطوره الطبيعي ، ومن دون أن يكون على علم بالشرائع الدينية ، أن يبلغ حالة عقلية واجتماعية كاملة ، وأن يبلغ منتهى الحقيقة أي وجود الله وإثباته وهوذا سر الخاتمة حين يلتقي «حي الناشئ» وحده في جزيرة نائية لم تطأها قدم إنسان مع إبسال الورع ـ الذي يمثل الدين المنزل ـ فإذا أفكارهما واحدة والحقيقة عندهما واحدة . وهي خلاصة يسهل تبين أهميتها وتميزها في عصره : شجاعة الإعتقاد والتصريح أن العقل قادر على بلوغ الحقيقة وأنه يقود ، فيما لو أحسن استخدامه ، إلى عين النتائج والحقائق التي يصرح بها الأنبياء والشرائع . والمحاولة تلك ستتحول بعد ذلك إلى مؤشر لبداية الفلسفة الحديثة وإلى مسألة مركزية في أعمال أعظم فلاسفة المرحلة : ديكارت وسبينوزا وليبنتز .

أما حديثاً ، فإنه يمكن المجازفة بالقول أن أعظم تجل للفكر الفلسفي في القصة إنما كانت محاولة سارتر في « الغثيان » المنشورة في عام ١٩٣٨ . وهي بقدر ما تتابع حدثاً ـ حالة روكانتان ـ في سياق قصصي مدهش ، فإنها تتضمن أمراً آخر أشد دلالة ، فهي تقترح ، لا من خلال مضمونها أو في شكلها وحسب ، بل وفي ألفاظها ، موقفاً فلسفياً كاملاً ـ الموقف الوجودي ـ الذي سيجد تفصيله في كل ما كتبه سارتر بعد ذلك وليثير عاصفة جدل ونقاش لم تهدأ حتى سنواتنا هذه . ويعود سارتر في سنواته الأخيرة إلى الشكل القصصي فينشر روايته الضخمة « دروب الحرية » في ثلاثة أجزاء تستكمل موقفه الوجودي الذي وضعت أسسه في « الغثيان » .

والموقف الفلسفي الذي نراه كاملاً مع سارتر ، تجده في قصص العديد من الأدباء ، الذي مثّل مواقف وأفكاراً ، إلى هذا الحد أو ذاك. ويكاد الموقف الفلسفي يكون كذلك كاملاً في روايات البير كامي : « السقطة » و « الطاعون » ...

ويضحي الموقف الفلسفي أقل تماسكاً ودقة ، رغم أنه ليس أقل وضوحاً ، في أعمال أدباء خالدين أمثال دستيوفسكي ، تولستوي ، تشيكوف ، غوركي ، همنجواي ، بيكيت ، هـ.ج. ويلز ، لورنس ، إبسن ، كما تجد في العربية بعضاً من الموقف الفلسفي في أعمال الكثير من الأدباء والروائيين بالذات ، بدءاً من نجيب محفوظ ، مصطفى محمود إلى جبرا إبراهيم جبرا والطيب الصالح وسهيل إدريس وغيرهم... والموقف الفلسفي مع جبران ونعيمه هو الأكثر وضوحاً وصقلاً وقد أفردنا لهما فصلين مستقلين .

٤ ـ المسرحية :

تقدم المسرحية ، أو الدراما ، نوعاً أدبياً آخر حمل الفلسفة خارج دوائر المتخصصين ، فبلغت بما تحمله من فكَر انسانية جمهوراً أوسع ودائرة تأثير أكثر شمولاً من تلك التي تبلغها بلغتها الباردة المحايدة الموضوعية. يتضمن المسرح إمكانيات محددة غنية يمكن الإفادة منها في صياغة الفكر الفلسفي. فالمسرحية مجموعة لوحات حيّة تنبض بإيقاع الحياة الفعلي ، وهي تستطيع من خلال سياقها القصصي ووحدة الحدث والزمان والمنطق الذي يحكم تطور أحداثها وشخصياتها ، أن تكون تجربةً تتبلور فيها الأفكار والمواقف ، تتشذّب حواشيها الوحشية أو المغرقة في لامعقوليتها وتتعدل حسب الشروط الواقعية

وتكتسب بالتالي شهادة واقعية تسمح لها أن تتحول أمراً جدياً وحقيقياً في حياة الناس. وإذ تمتلك المسرحية الحوار، لغةً، فهي تمارس بذلك عملية ضبط وسيطرة واعية على طاقات العقل الإنساني وما قد تبلغه من آفاق مغرقة في تجريدها بالقدر الذي لا يعاش ولا يكتسب بالتالي أي أثر حقيقي. المسرحية تقدم للفلسفة إذاً شكلاً بالغ الغنى ذا إمكانية بالغة التنوع والأهمية، ولكن الصعوبة تكمن في القدرة على الإستخدام الصحيح لتلك الأداة في ظل شرطين سبق ذكرهما وهما بقاؤها فناً جميلاً أولاً وتمكنها من إحتواء فكر فلسفي ثانياً، ركنا كل أدب فلسفي في مفهومنا الذي نستخدمه في هذا البحث. وهناك مجموعة تجارب مسرحية ناجحة، رغم كونها قليلة، كانت تفي على الدوام بشروط الأدب الفلسفي نخص بالذكر «فاوست» لغوته الذى قدّم فيها تجربة ثقافية ثمينة اختزلت معرفة موسوعية ومعاناة حيّة في مجالات الفلسفة والعلم والأدب عموماً. كما نذكر مسرح إبسن النروجي ومسرح شكسبير وما في مسرحياته التامة شكلاً من أفكار واطلالات فلسفية، ونذكر أخيراً مسرح سارتر في الكثير من مسرحياته التي يصح اعتبارها نماذج للادب الفلسفي في «سجناء الطونا» و«الأبواب المغلقة» و«الذباب» و«الدوامة» وسيجري تفصيل بعض ذلك في فصل خاص لاحق افردناه لتجربة سارتر الغنية. قدّم سارتر في مسرحه تجربة بالغة النجاح بل لعلها الشكل المفضل عند سارتر وجمهوره على حد سواء، وبعض الدليل إلى ذلك أنه الشكل الأكثر استخداماً في تجربة سارتر، على طولها نسبياً، فما أبدعه مسرحاً فاق، عدداً، أعماله الروائية كما أنه فاق بكثير أعماله الفلسفية «الكلاسيكية» الخالصة.

هوذا مجمل القول في الأنواع والأشكال الأدبية التي حملت فكراً

فلسفياً ومواقف نظرية في أكثر من إتجاه وزمن واحد دلّت ، في جملة ما تدل إليه ، إنها كانت بحاجة إلى أدوات « شعبية » ناجحة يمكن الافادة منها بالإطلال إلى مساحات تأثير أوسع دون أن يخلّ ذلك بشروط مشروع التفلسف .

ومضمون ذلك كله أن الأدب قد أمدّ الفلسفة بأشكال تعبير بالغة النجاح عبرت بالفكر الفلسفي من صيغة المعادلة الباردة الميتة إلى الحياة ، وساعدت بالدخول إلى غير عالم المختصين وكانت أكثر نجاحاً وشيوعاً ونفاذاً . إن شيوع فلسفات كثيرة مدين لأشكالها الأدبية في حالات كثيرة : إن الذين يكتشفون وجودية سارتر من خلال روايته ومسرحه الأدبيين ، هم أكثر بكثير من الذين يكتشفونها من خلال « الوجود والعدم » كتاب سارتر الفلسفي ، فالأثر الذي يتركه المسرح السارتري مثلاً في المتقبل هو أكثر نفوذاً من أثر « الوجود والعدم » البالغ التعقيد.

وإذا كانت العلاقة في جانب منها قد تأسست الآن بما لا يرقى إليها الشك ، فالجانب الآخر فيها أشد بياناً حيث تأثير الفلسفة في الأدب هو أكثر وضوحاً ، بل ليتحول ضرورةً إلى عنصر أساسي في كل أدب ، لا من حيث هو فن جميل وحسب بل من حيث هو فنّ جميل ، عظيم وخالد في آن .

نقول ، ان للفلسفة ، إذاً ، تأثيراً عميقاً يأخذ طريقه بصور مختلفة ، إلى مضمون الأعمال الأدبية كما التي شكلها .

وإذا كان الطريق الأول هو الأكثر منالاً لكنه ليس الأوحد . وبكلام آخر نقول أن أثر الفلسفة لم يقتصر على معاني الأدب وأغراضه وحسب وانما تعدى ذلك إلى الشكل ، إلى اللغة والأسلوب وطريقة

تنظيم المعنى وخصائص البنى الجمالية بصفة عامة. وإذ يغدو أثر الفلسفة حضاريا عميقاً ـ لا عَرَضياً ـ تتغلغل الفلسفة لا في المعنى والفكرة وحسب وإنما كذلك في الشكل. نقول ان هذا التأثير لم يكن ممكناً إلا في الإطار التاريخي والحضاري المناسب، هو لا ينبت في الفراغ، فلم يكن لشعر الجاهلية مثلاً ان يعكس وعياً فلسفياً حقيقياً، رغم الحكم المتناثرة هنا وهناك عن طرفة بن العبد وزهير أو الشنفرى وغيرهم والتي كانت بمجملها ومضات تأملية أو محطات ذاتية ذات طابع تجريبي مباشر. هذه الومضات تعبر عن استقراء ذاتي وجداني لا يتعدى حدود تجربة صاحبه، بيد أنها تعجز عن أن تتحول إلى نظام قيمي أو حكمي متماسك. وهو أمر طبيعي.

لكن المناخ الثقافي والحضاري ينقلب رأساً على عقب مع المئة الثانية للاسلام، ومع انفتاح العرب الحضاري وتلبية لحاجات عديدة طبيعية ومستجدة، هـرع المشتغلون بالعلم على أنواعه إلى مصادر الثقافة الأجنبية الهندية والفارسية واليونانية يغرفون ما يسد عندهم حاجة عملية أولاً: في أبواب الطب والفلك والحساب، وليشمل التعريب بعد ذلك أبواب الثقافة المتاحة كلها مع حماسة منقطعة النظير لعلوم الفلسفة والمنطق للإجابة عن تساؤلات ما انفكت تطرح، وللإفادة منها في مسائل الدين والإجتماع ولاكتساب أدوات جدل متفوقة في مقارعة لاهوتيي الأديان الأخرى أو بين فرق الدين الواحد. هذا المناخ الحضاري الجديد حمل معاني الفلسفة وأساليبها إلى مضمون الشعر وشكله. فغدا الشعر عرضاً لما استجد في الوعي العباسي من تحولات، وتخلياً عن الطبع والسليقة وليدخل في إطار الصناعة. فتقع في شعر ابن الرومي وبشّار وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي وأبي العتاهية والمعري

على أفكار وأشكال تحمل أثر الفلسفة في قضاياها واشكالاتها وأحياناً في أدق مسائلها : لقد بات العقل العربي الإسلامي أكثر تعقيداً وأكثر حذراً ، كما في موقف أبي نواس : « تصف الطلول على السماع بها..».

لم يعد العقل العربي بسيطاً أو عفوياً في رواية الخبر وتقبل الرواية، وما عاد يقنع دون « العيان » والحجة سبيلاً إلى التصديق والعقل ، وسيبلغ هذا الإتجاه ذروته في شعر أبي العلاء . خذ مثال بعض ذلك في وصف ابن الرومي لوحيد المغنية ، فمن وحدة المضمون إلى دقة الوصف وشموله إلى حذر ولا كحذر المناطقة :

وغـرير بحسنهـا قال صفهـــا قلت امران بيّن وشديـــد
يسهل القول : أنها أحسن الأشياء طرّا ويصعب التحديد ...
بـل هـي العيش مـا يــــزال متى استعراض يملي غرائب و يفيـد

ثم استخدامه اسباب القياس والتعليل والاستدلال المنطقي الكامل كقوله ، في رثاء ولديه :

بكاؤكما يشفي وإن كان لا يجدي فجودا فقد أودى نظيركما عندي ..
وأولادنا مثل الجوارح أيهـــــا فقدناه كان الفاجع البيّن الفقد
لكـــلٍ مكان لا يسد اختلالـــه مكان أخيه من جزوع ولا جلد
هل العين بعد السمع تكفي مكانــه أم السمع بعد العين يهدي كما تهدي؟

ومما يلفت النظر أن الشعراء في هذا العصر بالذات ، تخلوا عن المحسوس إلى المجرد ، وعن الجزئي إلى العام . وهذا لا يتوفر إلا لعقل فلسفي لا يكتفي بممارسة عملية التجريد والتعميم بل يعيها كذلك . فهاك ابن الرومي كذلك حين يرثي المغنية «بستان»يقلع عن بكاء خصال محسوسة خسرها الشاعر فيها ، بل هو يبكي معاني عامة ذهبت برحيل

«بستان» ، وهو تطور عقلي يحمل أثر الفلسفة :

انا إلى الله راجعــون لقـــــد غال الردى سيرة من السير ...
يــا حر صدري على ثلاثة امــواه هريقت في التــرب والمــدر
ماء شبــاب ونعمــة مزجــا بمــاء ذاك الحيــاء والخضـر .

ولو تقصيت الأمر في حقيقته لوجدت أن هذا المستوى الفلسفي قد وجد في بشّار بن برد بعض بدايته في النصف الأول من القرن الثاني . ومن قوله :

وما أصبحت تأمل من صديـــق يعد عليك طول الحب ذنبــاً
كأنك قد قتلت له قتيـــــلاً بحبك أو جنيت عليه حرباً

ويتخذ الأمر مع أبي نواس مسالك أكثر صقلاً وعمقاً ، وبدا المنطق رفيق الشاعرية الرقيقة :

يا رب إن عظمت ذنوبـــي كثرة فلقد علمت بأن عفــوك أعظم
إن كان لا يرجوك إلا محســـن فبمن يلوذ ويستجير المجــرم
أدعوك ، ربِّ ، كما أمرت تضرعاً فإذا رددت يدي فمــن ذا يرحم
ما لي إليك وسيلــة إلا الرجـــا وجميـل عفوك ، ثم أني مسلم

هذه الأبيات تطرح قضية جادل فيها الفقهـــاء كثيراً ، التوبة وشروطها وصدقها ؛ كذلك فلنلاحظ اجادته أدوات الجدل والمنطق في قوله :

فمن كان ذا عذر لديك وحجـــة فعذري إقراري بأن ليس لي عذرا

ويبلغ التجريد مبلغاً أعظم ، فما « أنسنته » للخمرة إلا مظهراً لذلك :

لا تمكنني من العربيد يشربنــــــي   ولا اللئيم الذي إن شمّني قطبا
يا قهوة حرمت الا على رجــــــل   اثرى فأتلف فيها المال والنشبا

هذه الانسنة هي مظهر لثقافة عباسية بالغة التنوع فيهامياه من روافد وثقافات عديدة أسهمت في صياغة عقل عربي مختلف .

ويكتسب التجريد بعداً آخر في شعر أبي الطيب المتنبي ، الذي يتمثل معاني الفلسفة « بمناخها » لا كمعطى جاهز بل كأفق يشد أبا الطيب على الدوام ، فكأنما يرقب الأجزاء والأعراض المتبدلة ، لا لذاتها ، بل في كونها دلالة على « قوانين » أعم وأشمل ـ وليست الفلسفة في الواقع إلا تلك القوانين الأكثر عموماً وشمولية . فهوذا المتنبي من على منصة الزمن ، حيث «الدهر» مجرد راوٍ لكـل شعر ينشده . كان المتنبي على بينة من موقع العقل، وكم عذّبه ذلكَ ، لكنه «قدرٌ» لا مـرد له :

أفاضل الناس أغراض لدى الزمن   يخلو من الهم اخلاهم من الفطن ..
حولي بكل مكان منهم خلـــــــق   تخطى إذا جئت في استفهامها بمن .
ولا اعاشر من املاكهم ملكـــــاً   إلا أحق بضرب الرأس من وثن .

إن ثقافة المتنبي الشاملة هي التي مكّنته من ذلك الشمول والعمق والعظمة التي اكتسى بها شعره فينعكس أثر تلك الثقافة وفي جانبها الفلسفي تحديداً في ومضات كقوله :

وليس يصح في الإفهام شــــــيءٌ   متى احتــــاج النهار إلى دليل

لكن البعد الفلسفي يصبح أكثر حضوراً في شعره الملحمي الذي لا يتوفر إلا لعقل ناضج مثقف ، امتلك إلى جانب الإبداع والأصالة ، الثقافة . وما تسجيلنا لحقيقة مؤداها أن المتنبي قد عاصر الفارابي ، ولفترة ما ، في بلاط سيف الدولة بالذات بأمر عارض يجوز تجاهله .

فهو رمز ثقافة العصر وذلك النفس الملحمي المتدفق في شعر المتنبي ، إنما ينم عن إدراك شمولي يتجاوز الحوادث إلى مبادئها والظواهر إلى أسبابها حيث تمسك الصور برقاب بعضها البعض في إطار مدروس متماسك لا يتأتى إلا لعقل فلسفي ، فكل موقف نقدي تاريخي هو موقف فلسفي في النهاية .

غير أن التزاوج بين الفلسفة والأدب يبلغ ذروة أخرى في إبداع الشاعر الفذ ، أبي العلاء ، بعيد وفاة المتنبي بقليل ، وقد افردنا له فصلاً خاصاً .

وما كان تلميحاً أو إشارات في الشعر ، تحول إلى تصريح في نثر ذلك العصر ومناخه الفلسفي ، بل وقبله أي بدءا من نهاية المائة الأولى للإسلام ، وبعض البيان في ذلك إنما تجلى في نثر ابن المقفع ، الفارسي الأصل المستند إلى موروث فارسي غني فيه أكثر من عفوية البداوة وارتجاليتها . في « رسائل » ابن المقفع تبصرٌ وهدوء واستخدام واع للأجزاء في التنفيذ المنطقي وقيام الحجة والدليل على كل رأي . ومن رسالة له :

« أما من يدّعي لزوم السنة منهم ، فيجعل ما ليس له سنة سنة ، حتى يبلغ ذلك به إلى أن يسفك الدم بغير بينة أو حجة ... »

وفي قول آخر له :

« على العاقل أن يعرف أن الرأي والهوى متعاديان .... لا يثبت دين المرء على حالة واحدة أبداً ولكنه لا يزال اماً زائداً وأما ناقصاً » .

وما تقديمه « كليلة ودمنة » إلى العربية إلا إشارة أخرى إلى نمط تفكيره دونما إعتبار للغايات الآنية ، « كليلة ودمنة » قصص فلسفي

وتعليمي بالمعنى الدقيق : فالأقاصيص لا تروي لذاتها ، ولا تروي كيفما اتفق، ولكنها تهدف إلى التأكيد المستمر (التعلم غير المباشر) على مجموعة محددة من الفِكَر والمواقف وأنماط السلوك .

أما في نثر الجاحظ ، فإن أثر الفلسفة أو ثقافة الجاحظ الفلسفية تدخل شكل الأدب كما مضمونه ، فتعطي العمل الأدبي عمق الفكرة والمعنى وتعطي الشكل التماسك والإحاطة والتحليل المستند إلى العقل دليلاً وحجة ، وله في ذلك كلام واضح :

« ولعمري ان العيون لتخطئ ، وأن الحواس لتكذب ، وما الحكم القاطع إلا للذهن ، وما الاستبانة الصحيحة إلا للعقل إذا كان زماماً على الأعضاء وعياراً على الحواس » .

وإذا علمت أن هذا المعيار الفلسفي ـ المنطقي إنما كان مقدمة منطقية يؤسس عليها وصفه الساخر لأحمد بن عبد الوهاب في رسالة « التربيع والتدوير » بـدا لك أي عقل أمتلك الجاحظ وأي مهارات شكلية وثقافية ، بلا حدود ، سكبها في مناخ خاص ، فيه موضوعية العلم واستدلال المنطق واستنتاج الفلسفة في شكل من السخرية اللاذعة المتقنة ، تنحو بأدبه منحى تتداخل فيه الفلسفة مع الرسم والتلوين بالكلمات وبإبداع وتمكن نادرين . في أدب الجاحظ أكثر من علم وفلسفة ومنطق وسخرية وموقف ، هي جميعاً تتشكل في شكل عز نظيره في ثقافتنا . هو نجاح لأدب فلسفي ، في جانب واحد منه ، يتخذ الأدب شكلاً ولا يكتفي به إناءً ، وشتان ما بين النوعين .

تلك هي بعض ملامح الأدب في القرون الثلاثة الأولى من الحقبة العباسيّة ، فيها ، في الشعر كما في النثر ، الكثير من ميزات الأدب

الفلسفي ، تعبر جميعاً عن الأهمية المتزايدة التي بدأت تحظى بها علوم المنطق أولاً ثم علوم الفلسفة إستجابةً لمجموعة حاجات نظرية وعملية في الواقع العبّاسي الجديد ، أسهمت في توسيع أفاق الوعي العبّاسي ، وتمثل ذلك في مضامين أدب الحقبة ؛ كما أسهمت شكلاً في تزويد الأديب بأدوات وأساليب أكثر غنىً وتنوعاً من تلك التي توفرت لأدباء صدر الإسلام أو لشعراء الجاهلية . وما ذلك إلا بعض أثر الفلسفة .

بعد هذه القراءة لتاريخ أدبنـا الفلسفي ، في جوانب منه على الأقل ، ومن خلال هذا الاستقراء الناقص غير الكامل ، كما في كل معرفة وعلم فيما لو استثنينا المنطق الشكلي وبعض فروع الرياضة ، يتبين لنا بوضوح أية علاقة تشد الأدب إلى الفلسفة .

ثم أن هذا القدر من الحقيقة يسمح لنا أن ننتقل إلى مستوى أكثر تميزاً في تحديد ماهية الأدب الفلسفي .

لا يخضع ارتباط الأدب ، مضموناً وشكلاً ، بالفلسفة لمقاييس خارجية مطلقة أو لقواعد وقوانين يمكن صياغتها خارج عملية الإبداع ذاتها ، وتكون بمثابة لوائـح جامعة مانعة ، يسهـل على هديها بناء أدب فلسفي . وإذا كان هذا النمط من « التنظير » العلمي ـ أكثر مما يجب ـ يعجز عن تفسير صعود مظاهر الأدب والفن عموماً ، فهو أكثر عجزاً عن تفسير « حقائق » الأدب الفلسفي ، أي مجمل اللحظات التي تركبّ وتكوّن ما نسميه أدباً فلسفياً .

إذا كان الأدب على قدر من الفكر الفلسفي دائماً هو ميزة عامة ، لكن الإرتباط الواضح المتميز بين الأدب والفلسفة هو أكثر خصوصية ـ وهو موضوعنا ـ إلى الحد الذي يمكن معه التميز بين شكلين متباينين

من ذلك الإرتباط، خطوة في سبيل تعيين ما يمكن تعيينه من حدود الأدب الفلسفي بالمعنى الحقيقي للكلمة. هذان الشكلان هما مستويان مختلفان لنوعي العلاقة القائمة بين الأدب والفلسفة : **العلاقة العارضة** من جهة و**العلاقة الجوهرية** من جهة ثانية.

الإرتباط بين الأدب والفلسفة، على المستوى الأول، هو شكل لعلاقة خارجية بمعنى ما ؛ علاقة تبقي لكل طرف استقلاله «النظري» وتحفظ له وظيفته وتميز دوره. ولعل الشعر التعليمي أو الأدب التعليمي عموماً هو خير مثال وربما أحسنه إطلاقاً على هذا النوع من العلاقة. فلقد عرف تاريخ الأدب على الدوام شعراً إخلاقياً، شعراً دينياً، شعراً سياسياً .... وكذلك شعراً فلسفياً، ترتبط جميعاً بغاية تعليمية محددة سلفاً وتحدد بدورها اتجاهات هذا الشعر وكيفياته.

هو شعر فلسفي، إصطلاحاً، ولكن بمفهوم محدود وضيق الأفق : هو نظم، أنتقي، ورُصف وحمّل فلسفة، فلا الحامل تساءل عن ماهية محموله، ولا المحمول تأثر به من قريب أو بعيد. هي كما اسلفنا علاقة عارضة تبقي ما لقيصر لقيصر وما لله لله.

الأدب، في شعر فلسفي كهذا، هو عربة، آلة ميتة، تنقل مادة فلسفية، تماماً مثل نقلها لغير مادة تعرض لها، تحملها بأمانة وتجردٍ وحيادٍ وموضوعية، وهي خصائص قد تجدي نفعاً في كل ميدان، عدا ميدان الشعر والفن عموماً.

يمكن الاعتراض أن الذي نصفه إنما هو أدنى مراتب هذا النوع، إنه «نموذج» قد يتعدل عند هذا الكاتب أو ذاك، وهو إعتراض صحيح لكنه لا يخرج هذا المستوى الرديء، فنياً، من إطار الإرتباط

العارض ويبقى دون عتبات الأدب الفلسفي الحقيقي .

لقد نظم « لوكـريشيوس » فلسفته شعراً ، غير أن هذه الميزة لم تمنح شعره الفلسفي عناصر خلوده . فقد خُلد فلسفةً ، أما شعراً فسألة لا تعرض إلا إلماماً ومن باب التاريخ . ان عرضه لفلسفته الذرية شعراً ، على ما فيها من أفكار وحجج وبراهين وأدلة ، يولد ثقلاً وبطئاً وتكلفاً ، يتنافى مع شفافية الشعر الحقيقي في عفويته وبساطته الجميلة الأخّاذة . ولقد كان ذلك تقليداً شائعاً في الفلسفة اليـونانيـة ما قبل أفلاطون وارسطو ، فالفلاسفة اليونان الأوائل مثل بارمنيدس وانبادوقليس وهراقليطس كانوا شعراء أو أنهم ، بمعنى أدق ، نظموا فلسفاتهم شعراً .

وفي العربية كذلك هناك محاولات في الشعر الفلسفي التعليمي ، في نظم مقولات أرسطو العشر شعراً ، أو عرض بعض النظريات الفلسفية في سياق شعر أبي العتاهية وأبي العلاء ، أو في عينية ابن سينا في النفس التي مطلعها « هبطت إليك من المحل الأرفع » .. رغم أنه يصعب تعميم الحكم عليها لاحتوائها على ومضات تذكرك فعلاً بالشعر الفلسفي الحقيقي .

وفي أزمنة أكثر حداثة توالت المحاولات التي تعبر في مجملهاعن تكرار ميت في المضمون وعجز عن الإبداع والخلق ـ بينما الإبداع والخلق هما ميزتا الشعر . وملاحظة الناقد « كوكلن » ثاقبة جداً في معرض نقده لشعر « برودوم » الفلسفي ، إذ يقول : « إذا كان علي حتى أتابع فكرة الشاعر أن أبذل عين ما أبذل من جهد حين أتابع نظرية من نظريات كنط ، فلماذا لا أقرأ كنط نفسه » . وهو اعتراض صحيح.

محاولات كهذه ، وفي إطار المستوى الذي نصفه ، محكومة سلفاً بالإفلاس والعجز والركاكة ؛ فهو شعر يخلو من الفلسفة ، دقةً وأدلة وبراهين ومواقف متماسكة ـ ولو كان ما فيه من فلسفة كذلك لبطل أدباً أو شعراً بالأساس . كما أنه يخلو من الشعر ، إذ الشعر خلق وليس ترجمة ، هو يوحي ولا يعلّم ، وهو يتعامل بالرمز لا بالحجة والبرهان .

يتأثر الأدب بالفلسفة ، كما بالعلم ، لكنه تأثير تدريجي طبيعي عفوي غير متكلف ، وهو ما نصفه بالإرتباط أو التداخل الجوهري .

يتأثر الأدب ، بإنجازات العلم ، ويتأثر كذلك بأعماق الفلسفة وقضاياها ، لكنه تأثر غير مباشر وغير محسوس ؛ كما تنمو زهرة ، تعلو وتكبر وتزهر في العتمة ثم تكتشف أنها كبرت وأنها رائعة ، لكنك تغمض عينيك عن السبب والاداة والزمن . أنت تعرف أنها تنمو ، لكنك لا تحاول ـ ولا تستطيع ـ رصد ذلك بحواسك .

الأدب ، والشعر بالذات ، يستلهم الفلسفة ، في أدراكاتها الشاملة ونفادها العميق إلى « جوهر » الأشياء كما إلى علاقاتها . هو يستلهم آفاق الفلسفة لا تقنيتها ومناهجها . هو يستلهم قضاياها ، همومها وأبعادها ، لا براهينها وأدلتها ، إلا في حدود ضيقة جداً تقتضي تمكناً ومهارة قصوى ومعرضة باستمرار ، مع ذلك ، للسقوط في درك التكلف .

حين يلتزم الشعر بالمسائل الخالدة ، يصبح خلوده محتملاً فيما لو وجدت تلك المسائل الشكل الشعري الأصيل ، أي إذا توفر للشاعر من الموهبة والتجربة والمهارة والإبداع ما هو كفيل بتحويل تلك

المسائل من معطيات وطـروحات جامدة ومجردة إلى إحساس وإنفعال وتوتر ومشاركة في نفس القارئ والسامع . وما الفصول اللاحقة إلا نماذج لتزاوج أدبي فلسفي بالغ التميز .

من خلال هذا النوع من التعاطي والتداخل الجدلي والمعادلة الذاتية ـ الموضوعية ، يقوم شعر فلسفي خالد . هو شعر ، فن جميل ، بكل إيحاءاته وخلقه وتفرده ويتمثل ـ في ذلك ـ أفاق الفلسفة وهمومها ، أو هموم الإنسان ذاته . وفي ذاكرة التاريخ شعراء عظام من هذا المستوى أمثال غوته ، هيلدرلن ، شيلي ، بيرون ، ييتس ، أليوت ، بلايك ، جبران وغيرهم ..... ولنقرأ إحدى روائع ييتس * W.B. Yeats في الأيام الغامضة التي تنتظر إبنته :

« هي العاصفة ، تعوي ثانية ...
بينما إبنتي مغمضة الجفنين ، نصف نائمة .
لساعة ، مشيت وصليت لطفلي الغض
وسمعت ريح البحر تصرخ فوق البرج
وتحت أقواس الجسر ...
وكخيالات أحلام اليقظة
كانت سنوات المستقبل الآتي
قادمة ، ترقص على وقع طبل مجنون »[1] .

بين الشعر الفلسفي و « الفلسفة شعراً » هوة ومسافة لا يمكن نفيها أو تجاوزها . إذ ليس كل شعر يحمل فلسفة هو ، ضرورة ، شعر

(*) شاعر ايرلندي : ١٨٦٥ ـ ١٩٣٩ .

(١) Contemporary verse, pp: 41 – 42.

فلسفي ، وتعميماً نقول أن ليس كل أدب « إحتوى » فلسفةً أو موقفاً فلسفياً هو أدب فلسفي بالضرورة .

الأدب الفلسفي هو ذلك الأدب المشبع بهموم الفلسفة وتساؤلاتها والذي يبقى مع ذلك ، أو ربما لذلك ، أدباً جميلاً مؤثراً ومتميزاً .

حين يحاول الأدب أن يكون فلسفياً فهو يتمثل الفلسفة أفاقاً ومناخاً وشمولاً وعمقاً ، لا حلولاً جاهزة أو مواقف ناجزة . في هذه اللحظة ، هو يتحول فلسفة ، فيما لو استطاع ذلك ، ويبطل أدباً وفناً جميلاً ؛ بينما هو يسعى في الواقع لا لتشكيل فلسفة أو لصياغة نظرية ، بل لاعطاء إبداعه من خلال البعد الفلسفي خلفية أكثر عمقاً وأكثر خلوداً .

ولا حـاجة أخيراً ، لأن نعود ونردد ما سبق قوله ، وهو أن التداخل ما بين الفلسفة والأدب ليس آحادي الجانب ، بل هو كسبٌ للفلسفة كذلك ، إذ تمتلك ، ومن خلال الأدب ، دائرة نفوذ أوسع ، وتغدو أكثر إنسجاماً مع ذاتها بينما تتحول قضاياها ، هماً ومعاناة انسانيين ؛ فتوّحد بالتالي بين الفكرة والفعل ، بين السماء والأرض .

الباب الثاني

في تاريخ "الأدب الفلسفي"

في الباب الثاني من هذا الكتاب بعض من تاريخ « الأدب الفلسفي » . والواقع أن هذا الأمر قد اثار صعوبة شكلية إلى حد ما ، إذ أن تسميته بتاريخ لا يعبّر تماماً عن المضمون ، وأنا حريص على الاستخدام الصحيح والدقيق للألفاظ . هو يكاد يكون تطبيقاً للمنهج الذي أرسيناه في الباب الأول ، لكنه ليس تطبيقاً قائماً في ذاته ومستقلاً عن التاريخ ؛ بل هو قراءة في تاريخ الأدب الفلسفي . هوذا بالضبط مضمون التسمية ، إنها قراءة فلسفية ، ومن داخل مصطلح « الأدب الفلسفي » ، لأعمال أدبية متميزة . ولقد كان هناك ، إلى ذلك ، صعوبة إختيار تلك الأعمال التي يمكن أن تجد فيها حقاً ذلك البعد الفلسفي . فالبعد الفلسفي هو أكثر من فكرة أو مجموعة أفكار ، وهو لو كان كذلك لأمكن الزعم أن كل أدب هو فلسفي إذ لا يخلو أدب ـ حقيقي ـ من فكر . لكن البعد الفلسفي هو أكثر من الأجزاء والأعراض والأفكار ، إنه موقف . وحتى يكون الفكر موقفاً ، لا بد له أن يتمخض في أقنية ، قد لا نعي جميع تفاصيلها من استنتاج وتجريد وتعميم وصياغة تكاد لا ترتبط بجذورها المادية .

هو إذاً ما نعنيه بالبعد الفلسفي ، أو الموقف الأكثر « وعياً »[1] ، الذي نجده في الأعمال التي أخترناها من المعري وغوته وجبران وسارتر ونعيمه . والموقف قد يكون كاملاً متماسكاً ، كما الحال مع سارتر ونعيمه ، والمعري بدرجة أقل ، أو يكون مواقف تترنح دون أن تكون معنية بصياغة البديل كما حال غوته وجبران : تجمعهما ، دون أن يكون الأمر مصادفة ، غربة الرومانسيين وقلقهم ونبيهم المهزوم .

تلك نماذج خمسة ، اخترناها ، حملت بوضوح خصائص ما اصطلحنا لتسميته « أدباً فلسفياً » ؛ هي ليست من الأدب الفلسفي لأن فيها فلسفة وكفى ، أو لأنها حملت من الفلسفة هذه النظرية أو تلك ؛ بل لأنها امتلكت ما هو أكثر من ذلك : لقد حملت همّاً وموقفاً وبُعداً فلسفياً ، دون أن تخسر جماليتها وتفردها ، لقد ظلت أدباً وفناً جميلاً . وهي ، لذلك ، صفحات متألقة من الأدب الفلسفي ؛ هي تداخل الأدب بآفاق الفلسفة وهمومها دونما تنازلات في الشكل ودونما التخلي عن خصوصية هي له وحده .

ولأن الأدباء الخمسة ، الذين اخترناهم ، يمثّلون حقباً مختلفة ، مع قدر من التحفظ في ما اختص بجبران ونعيمه ، فـان مادة إسهاماتهم الأدبية الفلسفية تتنوع وفقاً لتنوع الشروط التاريخية وأنواع التحديات القائمة. كانت مشاغل المعري مشاغل عصر برمته. كان المعري ومعه العصر يتساءل ، وسط مذاهب متباينة وكل تدّعي أنها الناجية ، أين الحق ؟ وفي مواجهة تردٍ بلا حدود كان من حق المعري أن يتساءل ، وقد

(١) لا تعني « بالأكثر وعياً » الأكثر فهماً ضرورة لكنها تعني الأكثر تنظيماً والأفضل صياغة .

أيقظتـه الدهشة من سبات التقليد ، أين الدين (والإيمان) من كل ما يجري ؟ وإذا كانت قدماه تنزلق بين الفينة والفينة نحو مهاوي الشك فلأن المسافة بين ما هو قائم وما هو مطلوب ، انما كانت بحجم الفاجع والكارثة . هي تناقضات القرنين الرابع والخامس وقد بدت عياناً دونما براقع .

مع **جبران ونعيمه** ، كان العصر كذلك حاضراً كمقدمات أولى على الأقل . كلاهما بدأ من واقع لبنان بين آواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين : الناس الذين يرزحون تحت كوابيس وطواغيت ليس أقلها الإستعمار العثماني والتسلط الإقطاعي وسيادة الموروث التقليدي المتخلف ، بينما الكنيسة خارج كل هموم الناس . كانت أعمالهما تمثيلاً لذلك الواقع ، وإسهاماً بدرجات تختلف ، في الرد عليه . رد جبران ، وهو الشاعر ، كان في البطل الآتي ، المنقذ ، « والنبي » المخلّص يحمل للناس حرية أفتقدوها زمناً . هي ببساطة الحل . أما رد نعيمه ، فهو يعكس حجم المسافة بين الأثنين ، بين الشاعر والفيلسوف . الرد النعيمي كان أكثر روية وتنظيماً ، لقد كان أكثر فلسفة . رأى نعيمه أن مأساة واقعه ليست إلا مظهراً لأزمة الإنسان ككل في تمزقه وأزدواجه وغربته عن ذاته وحقيقته ؛ وأن الخلاص لا يكون إلا بردم تلك الهوة بين الذات والذات ، بين الذات والله ، من خلال المعرفة الكاملة المطلقة الطريق الوحيد نحو الحرية والخلاص بالمعنى الحقيقي للكلمة .

مع **غوته** في « فـاوست » مسرحيته الشعرية الفلسفية ، تغدو القراءة أكثر دلالة في بيان ما في عمل غوته من شمول وعمق وإحاطة

بتاريخ المعرفة وإتجاهات الثقافة وخيارات الحضارة ، في رؤية فنان وشاعر مرهف وفي عملية مراجعة شاملة للقناعات الأساسية التي تركن إليها حضارتنا ونوليها ثقتنا . فإذا تلك الخيارات ، من منظور فاوست ، أوهام لا تشفي قلق الإنسان ولا تمنع شكه .

أما حضور العصر فلم يكن أبداً من الوضوح والقوة مثلما كان في أعمال سارتر . فأعماله ، الأدبية على الأقل ، لا تكتسب قيمتها أو حتى معناها خارج إطار القرن العشرين ، خارج أوروبا المتقدمة بالذات .

فعاناة « روكنتان » و« أوريست » و« هوجو » و« غارسان » وباقي شخصيات مسرحه ورواياته ؛ هي معاناة الإنسان الأوروبي بُعيد الحرب العالمية الأولى ، وهو يتلمس ويحس ويعاني ، قبل أن يعي ، ملامح عصر مختلف كلياً . ان التزاوج الرائع الذي يؤسسه سارتر بين الأدب والفلسفة هو تداخل حي بين الأحساس والإدراك بين التلمس والوعي الذي تحدثنا عنه قبل قليل . وهو إحساس أو تلمس لن يُفهم على الاطلاق إذا لم يتضمن تقدماً باستمرار نحو الإدراك والوعي . هذه العلاقة البالغة التعقيد كانت نهج سارتر في تعبيره الممتاز عن أزمة العصر ، وأزمة إنسان القرن العشرين بالذات ، دافناً طمأنينة يقينه في الكرّاسات « المدرسية » المتفائلة ، بينما أزمة الشك التي أطلقها أينشتين ، في نسبيته العامة ، تؤرّق عيون المشتغلين بالعلم والثقافة ، وإذا كل الشعارات والأحلام القومية التي أطلقها أمراء السياسة تجد ترجمتها في حمّام الدم المفزع الذي أسسّته الحرب العالمية الأولى ؛ وإذا الهلع يستولي على الفنانين والكثير من الناس بينما أوروبا التي لم تكد

تخرج بعد من محنتها الأولى تسير بثبات ، وعلى وقع طبول هتلر وموسوليني ، نحو كارثة جديدة . وكم يبدو طبيعياً بالتالي إستنتاج سارتر أن الحياة عبث ومصادفة ، وأنه محكوم على الناس أن يعذّبوا بعضهم بعضاً إلى ما لا نهاية ، وأن تبدو الحياة بالتالي مفزعةً ، فارغةً ، مقفلة وتبعث على القرف والغثيان ، مصطلحات الوجودية المفضلة .

هذه ، إذاً ، أهم الإتجاهات التي سيجري تفصيلها في الفصول الخمسة التالية :

الفصل الأول : المعري ـ شاعر الفلاسفة
الفصل الثاني : غوته ـ فاوست في مسيرة القلق
الفصل الثالث : جبران ـ بين الشعر والفلسفة
الفصل الرابع : سارتر ـ المسرح والرواية ... والفلسفة
الفصل الخامس : نعيمه ـ الأدب والفلسفة وطريق الخلاص .

الفصل الأول

المعرّي : شاعر الفلاسفة

أبو العلاء شاعر ليل بدأ في سنته الرابعة ، ولم ينته ، لم ير فيه حتى نجمه ؛ فقيض له أن يبقى عمره كله أسير هذا الليل ، مضيفاً إلى ذلك عزلته في داره الشطر الأعظم من حياته ، أسير محبسين لم يفارقاه ، إلى أن وافته المنية ، في الثالث عشر من ربيع الأول ٤٤٩ هجرية (١٠٥٧ ميلادية) . بل هو كذلك أسير محبس ثالث حيث النفس في سجن الجسد :

أراني في الثلاثة من سجوني ... فلا تسأل عن النبأ الخبيث
لفقدي ناظري ولزوم بيتي ... وكون النفس في الجسد الخبيث(١)

لكن التوهج الذي حرمت منه عينا أبي العلاء وبصره ، اتقد في بصيرته ناراً جبارة أحالت ذلك الأعمى واحداً من أكبر شعراء القرن الخامس ، مفكراً فذاً ، وشخصية نادرة المثال تجمع من الخصال ما لا يجتمع في قوم من ذكاء بلا حدود وذاكرة عجيبة وسرعة خاطر مدهشة وعلم راسخ في اللغة ، والعروض والكلام ، والفقه ، والأخبار ، والعلم والفلسفة وغيرها حتى ليختلط في ذلك الواقع بالاسطورة والحقيقة بالخيال .

(١) المعري ، اللزوميات ، ص ٢٤٩ .

هذه العبقرية المتفردة تتغذى بلا ريب بطاقة هائلة كبتها العمى فحوّلها تياراً متفجراً في كل ميدان وطأته قدم أبي العلاء . فما خسره في عماه كسبه في كل مضمار ، فكان العالم والمتكلم والفقيه واللغوي وكان الشاعر والفيلسوف .

وعندي ، أن عبقرية أبي العلاء إنما استمدت جذوتها من رافدين اثنين : عماه وما استتبعه من عقد من جهة ، وأحوال عصره الذي يضج إضطراباً وفساداً كما ثقافة وتنوع حضارة بلا حدود من جهة ثانية ، عاملين أساسيين في شخصيته الفذة والمعقدة .

هو أبو العلاء بن عبد الله بن سليمان (التنوخي) ، يعود بنسب أبيه إلى التنوخيين قضاة المعرّة وعلمائها أما بنو سبيكة نسب أمه ، فقوم اشتهروا بالعلم كما بالجود وبسط اليد . وهي متناقضات ستتداخل ، مع غيرها ، في صياغة شخصية شاعر المعرة .

ولد أبو العلاء سنة ٣٦٣ هجرية في المعرة قرب حلب ، على غير بعد عن الجزيرة ولغتها ورصانتها . كانت ولادة المعري ، بعد أقل من عشر سنين على وفاة سيف الدولة الحمداني (٣٥٦ هـ) وأفول نجم الدولة الحمدانية الساطع والمالئ ربوع حلب في الشطر الأول من القرن الرابع حياة وازدهاراً ومجالس أدب وعلم وحكمة ، وحيث لا زال صدى صوت المتنبي يتردد في جوانبها .

وما كان لأبي العلاء أن يبلغ ما بلغه لو لم يكن ميلاده في بيت علم ، فأبوه كان شاعراً وكذلك أخوه الأكبر . وكان أبوه ، على علمه ، عطوفاً فتتلمذ له أبو العلاء في تحصيل مبادىء النحو واللغة والكلام والفقه وتتلمذ على اساتذة وعلماء آخرين من بني قومه في المعرة كما

في حلب ، وأبدى في ذلك كله قدرة على التعلم متوقدة ورغبة في المعرفة طاغية ، وذهناً سريع التأثر نبيه الفكر ، فبلغ تحصيله لعلوم عصره وخصوصاً لعلوم اللغة شأواً عظيماً جعله لا يكتفي بما توفر له ، في المعرة وحلب، من معرفة وعلم، فلم يقعده عماه عن التوجه إلى بغداد حاضرة الثقافة في ذلك العصر سنة ٣٩٨ (هجرية) ليبلغها سنة ٣٩٩ في أطول سفرة له ـ والتي ستكون بعد أقل من سنتين اخرها .

وجد المعري بعض ضالته في بغداد ، فتردد إلى دور الكتب ومجالس العلم محصّلاً ومجادلاً في مسائل شتى ، وازدادت ثقافته الفلسفية في تلك الفترة بالذات لكون بغداد دار ترجمة ونقل للاثار الفلسفية ، ولشيوع علوم النظر العقلي في القرن الرابع خصوصاً «وهي حاضرة وما عداها بادية» وهو أمر سيفيد منه العرب ايما افادة ، وفي الجانب الثقافي بالذات ، حيث شكلت بغداد ملتقى ثقافات لشعوب متعددة .

لقي أبو العلاء من مجالس بغداد حسن وفادة وإقبال عليه بعد أن طارت شهرته وتحدث الناس بذكائه وسعة علمه . ولعل في نفسه حاجة الى ذلك . ومن أطرف ما يروى أن أبا العلاء دخل على «المرتضى» بينما هو يعيب على المتنبي بعض شعره فما كان من المعري إلا أن أجاب : لو لم يكن للمتنبي من الشعر إلا قوله : « لك يا منازل في القلوب منازل » ، لكفاه فضلاً وشرفاً . فما كان من المرتضى إلا أن أمر بطرد أبي العلاء من مجلسه وهو يقول غضباً لمن معه : اتدرون أي شيئ أراد الأعمى بذكر القصيدة .... أراد قول المتنبي :

وإذا اتتك مذمتي من ناقص فهي الشهادة لي بأني كامل .

وعلى الرغم من أن مدلول الرواية الأقرب يشير بوضوح إلى مدى تعصب أبي العلاء للمتنبي ، فإن للرواية كذلك مضامين أخرى إذ كيف نفسّر تعصب أبي العلاء الشديد للمتنبي الشاعر ؟ كيف يتعصب أبو العلاء الكثير الاعتداد بنفسه ونسبه وشعره لشاعر آخر ؟ ان التفسير الأكثر اقناعاً هو أن أبا العلاء لم يكن ليعتد كثيراً بشعره ، في ذاته ، لقد كان معنياً بأمور أخرى غير الشعر . أي أن الشعر لم يكن هـدفاً في ذاته : لقد كان المعري في الحقيقة عالماً راسخ المعرفة ، متأملاً حكيماً ، وشاعراً بالغرض لم يبتغ الشعر للشعر وانما توسل الشعر اسلوباً تعبيرياً يفي بالغرض أحياناً ، ودليلاً لتمكن لا يجاري في ترويض العروض وتحميل القوافي بدعاً جديدة في صنعة وتكلف حينا ، وفي شاعرية متفوقة أحياناً ومضات تحمل كل جمالية الشعر وتفرده . هذا المذهب في فهم أبي العلاء لا ينفي شعراً يحمل من الآفاق والهموم ما لم يحمله شعر في العربية . ولكن هذا المنحى يخالف الأراء التي تسرف في التعصب لأبي العلاء شاعراً أو فيلسوفاً ، وسيصبح الأمر أكثر وضوحاً في ما يلي من التحليل .

توفر للمعري ، تاريخياً ، شروط وظروف محددة . كانت نهاية القرن الرابع للهجرة تمثل ذروة الاتجاهات التي أُطلقت في صدر الإسلام والتي تسارعت خطواتها في أواخر المئة الثانية . لقد كانت بلا شك الخلفية أو الأرهاص التاريخي الذي يمهد تدريجياً لانعكاسها فناً وعلماً ثم فلسفة .

إن ما رأيناه قبل قليل من صورة بغداد إنما كان وجهها الثقافي ، لكن المعري وجد في بغداد وجهها الآخر ، الوجه السياسي والإجتماعي

البالغ الإضطراب. وإذ تصب مياه أقاليم الدولة جميعاً في بغداد غدا من السهل على المعري أن يحس رياح الإضطراب والإنحدار في كل ماء آت وأن يلاحظ ببصيرته سمات الهزيمة والإنحطاط تلوح أكثر وضوحاً ورسوخاً. فغزوات الروم على تخوم السلطنة إزدادت خطراً، فدخلوا أكثر من موقع بجوار حلب، سبيلهم إلى ذلك تنازع الأمراء في ما بينهم ومع وزرائهم أو حتى مع غلمانهم كما جرى لدولة الحمدانيين أو غيرها من دويلات العصر .وهو غيض من فيض مزّق الخلافة شرّ تمزيق. وتناهشت الجسد الذي يحتضر شعوب وقبائل وقادة، وكان لا بد أن يحدث ذلك كله اثاراً في بغداد ـ والتي هي سبب في الآن نفسه ـ فينتشر الفساد السياسي والإجتماعي والإخلاقي في وضع عام ينحدر ويتروى.

وتنهار القيم وتتشرذم الناس في سياستها ودينها ومذهبها وفي وضعها الإجتماعي والمعيشي وذلك في تأكيد وتعميق لانحطاط سياسي واجتماعي كان بدأ مع نهاية المائة الثانية للأسلام حيث تأجج الصراع على السلطة بين العرب والأعاجم، بين الأعارب والشعوبية، وحيث تداخلت عناصر الرفاه والبذخ واليسر فتهاوت دعائم السلطة السياسية وتراجعت النظم والقيم الإجتماعية والاخلاقية والاسلامية بالذات والذي انعكس سياسياً في ثورات الـزنج والبابكيين والقرامطة والحشاشين وغيرهم وتجسّد ذلك كله في أدب العصر فحمل من شروطه في شعر ابن الرومي كما في شعر غيره. كما حفل بميل متزايد نحو الزهد والتصوف كرد فعل معاكس يضاف إلى الردود ذات الطابع السياسي والإجتماعي المباشر.

هذه اللوحة السياسية الإجتماعية الاخلاقية ، تركّبت تفاصيلها وتألفت عناصرها لتكتمل في القرن الرابع وهي اللوحة التي واجهت أبا العلاء خلال العشرين شهراً التي أنفقها في بغداد. لقد اشتم رائحة ذلك كله في ملامح وسمات متناقضة كانت تسري في تفاصيل تلك اللوحة السياسية تحكمها صراعات لا حد لها ، وتحمل إلى ذلك جوانب ثقافية مضيئة أكثر تقدماً مما قد تحقق قبل ذلك بفعل كل الرياح والاهواء التي أشرعت لها بغداد نوافذها . ذلك بعض ما توفر لأبي العلاء في بغداد من علمها وثقافتها وفلسفتها ، وقفل بعدها راجعاً إلى المعرة ؛ دعاه إلى ذلك مرض عضال ألم بأمه كما قيل . وإذ يصل المعري وأمه قد وافتها المنية ، يحزم أمره ويتخذ من بيته سجناً نهائياً له لا يغادره ، قضى فيه خمسين سنة حتى وافاه قضاء الله .

قضى أبو العلاء إذاً الشطر الأعظم والأخير من حياته (٤٠٠ـ ٤٤٩) هـ . أسير داره ، عاكفاً على التأمل والتفكير والتأليف ، يملي على بعض كتّابه أعمالاً في الشعر والنثر تميزت بقوة نبرتها وبجرأة أفكارها . نخص بالذكر «رسالة الغفران» التي كانت فتحاً إلى حد كبير في باب لم يطرق من قبل و« سقط الزند » و« اللزوميات » وغيرها ، ولقد بلغت اثار أبي العلاء على ما يقوله « القفطي » أكثر من خمس وخمسين مؤلفاً . والأمر الذي يدهش أن يتمكن أعمى وأسير ظلمات لا حد لها أن يكون راسخ العلم وعالي الهمة بل وغزير الإنتاج في أكثر من مضمار وميدان . ومن المهم أن نذكر أن آخر من راسلهم أبو العلاء كان « داعي الدعاة » ، فتبادلا الاحترام والتقدير ، وفي ذلك مجموعة رسائل نشرت حديثاً ، وذلك يضاف إلى ما نعرفه من رسوخ قدم أبي العلاء في حقل الفكر والفلسفة ، رغم أنه لا يقطع في حقيقة

مذهب أبي العلاء ، ولا يلزم عنه إثبات لمذهبه دونما التعرض لمخاطر الخطأ .

أما استنتاج مذهب علائي أو معتقدات علائية من خلال شعره ، فمسألة فيها من الصعوبات ما أربك كل عملية تصنيف لأبي العلاء ، فذهب الناس في معتقده كل مذهب ، فمن ملصق به تهمة الكفر والزندقة والإلحاد ، إلى مقدّس له وبالغ به مراتب النبوة[1] . وبين هذا وذاك فريق ثالث متأمل محلل ، يكتفي بتسجيل الإتجاهات المتعارضة في شعر أبي العلاء والتي لا تجد تفسيرها الصحيح إلا من خلال معرفة أوفـي بارتباط تطور أفكاره مع إحداث عصره ، وتأثره بالدعوات الصاعدة في سنوات عمره الأخيرة ـ وهذا أمر لم ينل ما يستحق من البحث والتحقيق حتى الآن . وما يمنح قولنا هذا قدراً من الصدق هو الملاحظة أن فكر أبي العلاء وشعره قد خضعا لعملية تطور بارزة كانت تعكس بوضوح كل التأثيرات التي عرضت لأبي العلاء .

والذين قالوا بشعر الكفر عند أبي العلاء كثر من أمثال أبي الوفاء ابن عقيل في « عرآة الزمان » لابن الجوزي القائل : هو يرمي بالإلحاد . وأشعاره دالة على ذلك . كما يروي ان أبا العلاء قال في حضرة شيخ معزلي : « لم أهج أحداً قط » فقال : « صدقت ، الاَّ الأنبياء ». وللشيخ المعتزلي بعض الحق في ذلك ، فظاهر الكثير من شعره يصل حد الكفر .

أما من وقف موقف الدفاع فهم تلاميذه وأقاربه فقد نهضوا ينفون عنه تهمة الكفر وكانوا « متحققين من صحة دينه » . ويذهب الرواة

---

(١) راجع « معتقد أبي العلاء » ص ٣٦ ، في « أبو العلاء المعري » لأدوار أمين البستاني .

إلى جعله ولياً من أولياء الله : « لقد استطاع النقاد قديماً وحديثاً تقييم أبي العلاء من كل النواحي عدا الناحية الدينية التي ما زال أكثرهم يتردد قبل إصدار حكمه أما من يصدر حكمه عليه فأما أن يتهمه بالزندقة أو يصفه بأنه من أشد الناس إيماناً »[١] .

ومهما يكن من أمر معتقد أبي العلاء ، فإن الثابت لدى النقّاد والمؤرخين أن في شعر أبي العلاء إطلالات ومعالجات ومواقف فلسفية ، قد لا تشكل فلسفة متكاملة متماسكة موحدة ، لكنه أمر يعني مؤرخي الفلسفة بالذات ومحلليها أكثر مما يعنينا نحن في الإطار الذي حددناه لدراستنا . ويمكن التقرير بكثير من الثقة بعد الذي راجعناه ممن سبقه ، أنه ما حدث قط أن حمل شعر في العربية قبل أبي العلاء من مضمون فلسفي ، وميتافيزيقي تحديداً ، بالقدر الذي تضمنه شعر أبي العلاء . وسيبقى لذلك معلماً بارزاً في الفكر العربي والإنساني ، وطه حسين يشير إلى ذلك في « تجديد ذكرى أبي العلاء » حيث يلتقط بدقة روح إنجاز أبي العلاء الأدبي ـ الفلسفي لكنه يعجز عن إدراك أهمية ذلك وما آل إليه .

إن شعراء عديدين قد ولجوا قبل أبي العلاء باب البحث الماورائي ـ كأبي العتاهية مثلاً ـ من خلال نعي الدنيا وفنائها والدعوة إلى الزهد، ولكن ما يميز المعري إنما هي تساؤلاته العميقة ، وبطلان الظاهر كبيان عن الحقيقة ، وتصدّيه الجريئ لإدراك الحقيقة ولو قاده ذلك إلى الشك في معطيات هي بدهية لغيره . وشك المعري لا يلتزم الإيمان هدفاً . هو ليس معنياً بالأمر وبهذا هو يختلف عن شك الغزالي وما شابه ،

---

(١) سمير الصارم ، أبو العلاء المعري ، ص ٢٦ .

هو ليس شكاً منهجياً ولا استعراضياً ـ من باب أولى . ولكنه شك أصيل صادق وحقيقي ، شك يعي مأزق اليقين أو الحقيقة في عصر كان له أكثر من يقين :

سألت عن الحقائق كل يـــوم فما ألفيت إلا حرف جحـد

المعري يلحّ إذاً في طلب الحقيقة : هي همّه اليومي ، شغله الشاغل، لقد باتت مسألة محورية في حياته . ولكن علاَم لا يرضى بما رضي به غيره ؟ لماذا لا يكتفي بالمعطى وقد رضي به سواد الناس الأعظم ؟ إن لذلك أسباباً بلا ريب أولها ما تميز به المعري وما فطر عليه من نباهة وأصالة في الرأي وثانيها أن مسألة «ما الحقيقة»وإن كانت معروفة منذ سنين الاسلام الأولى لكنها أصبحت حاسمة وجوهرية في القرنين الثالث والرابع وسط اختلاط الأراء وتعارض المذاهب وشيوع مذاهب الفلسفة وأدوات المنطق وادعاؤهما القدرة على تمييز الحق من الباطل . وثالث الأسباب محبسا أبي العلاء ، عماه وسجنه وما أتاح له ذلك من إعمال للفكر في تأمل لا ينقطع إلا لمحاضرة في تلاميذه أو لقضاء حاجة ، وحين نذكر أن أبا العلاء قضى ما يقارب الخمسين سنة أسير داره (٤٠٠ ـ ٤٤٩ هـ) لتبدّى لنا أي تأمل أتيح لأبي العلاء . والسبب الرابع ولعله الحاسم هو أن المعري قد نفض عن فهمه براقع التقليد الأعمى ، فأخضع دون الكثيرين ما يتقبله للتمحص في ضوء معيار حاسم الا وهو العقل . هـوذا إيمان أبي العلاء بالعقل، لكن أهمية ذلك تتجاوز كونه استبدل معبوداً بآخر ؛ وانما لكونه وبشكل أدق قد جرّد العقل مفهوماً أعلى ـ وخارج ـ كل الأجزاء والأغراض ، وهو بذلك مدين لحسن فلسفي واضح . لقد غدا العقل لأبي العلاء إماماً ومعياراً وشعاراً . أبو العلاء لا يرتضي دون العقل نوراً أو معياراً :

وكم غرت الدنيا بنيهـا وساءنـي مع الناس مين في الأحاديث والنقل
سأتبع من يدعو إلى الخير جاهـداً وارحل عنها ما أمامي سوى عقلي[1] .

وما ذلك إلا تعبير في الواقع ، عن ثقافة العصر بمقدار ما يعبر عن تبرم أبي العلاء بكثرة الأئمة والمعايير والشعارات التي اصطنعتها أحزاب العصر وفرقه ومعتقداته وفلسفاته .

قلما يعرف تاريخ الفكر العربي إلتزاماً بالعقل كإلتزام أبي العلاء ، وإذا أضفت إلى ذلك أنه يربط العقل المطلق والعام بالمعنى الشخصي ـ عقلي ـ لازددت إعجاباً بالمفكر الفذ الذي أوتي الجرأة لأن يعلن أن لرأيه الشخصي الفردي مكاناً وسط كل ذلك الزحام ، وأوتي ثقة بما يرسمه عقله . ثم أن لاستخدامه لفظة « ما امامي » أهمية أخرى تضاف، لما في الامامة من معنى ، وللدور الهام الذي أدته فكرة الأمامة ولما اختلف فيها على المدلول وعلى الإمام ذاته : في استخدامه للفظة سموٌ في القدرة وتفوق في الشكل لا يقل عما ندّعيه في المضمون .

وما يؤكد ما ذهبنا إليه أن المعري عاد فاستعمل الشكل إياه واستخدم لفظة « الإمام » للإشارة إلى علو كعب العقل هادياً ومشيراً وطريقاً إلى الصواب ، رغم أنه كان قادراً على استخدام لفظة أخرى . يقول :

كذب الظن لا أمام سوى العقـل مشيراً في صبحـه والمسـاء

إذا أجيز لإمام أن يعتبر معصوماً فهو العقل ، وغير ذلك من المعتقدات والأقاويل ليس إلا ظناً ، والظن يبقى أدنى من الصواب وليس بحال ضرورياً أي ليس معصوماً ـ هذا الاعتبار للعقل لا يفصل عن تيار العقل في ثقافة أبي العلاء الفلسفية من جهة ثانية. ولنلحظ الى ذلك

---

(١) المعري ، اللزوميات ، ص ١٥١ .

هو معيار اليقين عند المعري ، وإذا صح ذلك نقول أن ليس لرواية بعد ذلك أن تبقي بمنأى عن الشك ، وما لخبر أن يصدق دون قياس عقلي ، فاترك ما تناقلته الألسن وما شاع بالتقليد :

جاءت أحاديث إن صحت فإن لها شأناً ولكن فيها ضعف إسناد
فشاور العقل واترك غيره هدراً فالعقل خير مشير ضمه النادي

أو كما قوله :

الفكر حبل متى يمسك على الطرف منه يُنط بالثريا ذلك الطرف
والعقل كالبحر ما غيضت غواربه شيئاً ومنه بنو الأيام تغترف[1]

من امتلك عقلاً سليماً ، فقد امتلك الدرب وامتلك الدليل والهادي ، فليسألنه . وبعد فكيف يقبل تقليداً أو نقلاً أو خبراً ، إنما النبوة عنده في العقل وبه الحقيقة :

أيها الغر إن خصصت بعقل فاسألنه فكل عقل نبي

ومن اتبع هدى عقله ومن التزم به مشيراً واماماً ، فهل يحشر بعد في مذهب ضيق؟ إن الاستنتاج صحيح ، حتى وإن لم يضف المعري إلى ذلك قولاً فيه الكلمة الفصل التي تغني عن كل تحليل :

وينفر عقلي مغضباً إن تركته سدى وأتبعت الشافعي ومالكا

لكن المعري لم يكن من السذاجة ، بحيث لا يرى أن العقل كذلك يخطئ ، لكنه يرجع ذلك لا إلى طبيعة العقل ، ليس للعقل خطأ في ذاته ، إنما ينشأ ذلك من أمر عارض . مأساة العقل إنه في جسد ، وإنه في مهجه قد يخالطها هوى ، فتغلبه غريزة :

---

(١) المعري ، اللزوميات ، ص ٣١٧ .

نهاني عقــلي عن أمـــور كثيـرة   وطبعـي إليها بالغريزة جـاذبي

وهناك إلى الطبع والغريزة ، جسم وفيـه ميـول قد تسيطر ، فما يعود لحكم العقل كماله وعصمته :

ولو كـان عقـل النفس في الجسم كامـــلاً
لما أضمرت فيما يلـم به غـمّـــــــا .

فلا غروان يضيف أبو العلاء ، إذاً ، استحالة أن يصل إلى شاطئ الحقيقة ، واليقين الكلي حيث لا مكان للخطأ وحيث لا يقوم شك أو قصور :

اما اليقين فلا يقيــــن وإنمـــا   أقصى اجتهادي أن أظن وأحدسا[1]

تلمس أبو العلاء في كل ما حمله العصر من معتقدات ملامح القصور والنقص والخطأ ، لكنه لم يدّعي طريق المعرفة واليقين والإيمان الحقيقي والذي ربما غدا ممكناً في إتجاه آخر . وإدعاء اليقين ، أمر مبالغ فيه ، ولعل قوله هذا أوضح دلالة على ما نقول :

ويعتــري النفس إنكار ومعرفـــة   وكل معنـــى له نفـــي وإيجاب .

إن ما أثار ردود المعري لأمر أكثر بساطة ووضوحاً في آن ، تلك الهوة بين الواقع واليقين . في ذلك لم ينفع علم :

تفقهت في الدنيا فلم تلفِ طائـــلاً   فلا خير في كسب أتاك من الفقه[2]

وكم يبدو المعـري منسجماً مع نفسه حين يرفض إقامة مذهب خاص أو قبول مذهب آخر ، بل هو لا يعتبر نفسه معنياً بالدعوة له .

فهو بهذا شاعر أكثر مما هو فيلسوف بالمعنى الكلاسيكي : يثير

(١) المعري ، اللزوميات ، ص ٣٢ .
(٢) المعري ، اللزوميات ، ص ٦٢٦ .

المسائل ، ولا يقترح حلولاً جاهزة ، يبعث في المرء هاجس التساؤل ، يسلّحه بالعقل ويدفعه في طريق المعرفة والكشف واليقين ويترك له أن يختار . وهو ما ينفي عن المعري محاولة الدعوة إلى معتقدات بديلة ، كما أنه يعني عرضاً أن المعري لم يلحد ، لم يجد أسباباً تبرر الإلحاد ، وهو الذي أعتبر العقل ، وأسبابه ، المشير والهادي .

هو شاعر وفيلسوف : شاعر في رؤاه ودهشته وتساؤلاته « ومناخه الخاص » وتمكّنه ، بينما هو فيلسوف في الأدوات التي استخدمها ، في استقرائه وتجريده ودقة مقارنته ولجوئه إلى القياس والتحليل ، وهو فيلسوف بوعيه العميق لموقع تساؤلاته ولأولويتها .

هناك هوة بين اليقين و« المعطى » ، ومسافة لم تلغها كل الأخبار ، فظل اليقين معلقاً . وإذ يستند المعري إلى عقله إماماً ، وينزع خياله من الأشياء موضوعيتها وعن الروايات صحتها ، فيبقى بالتالي أميناً لتساؤلاته وشكوكه . كيف يكون يقيناً والشرائع تؤخذ ميراثاً :

وينشأ نـاشئ الفتيان منـــــا   على ما كان عوّده أبـــوه
وما ديـن الفتى بحـي ولكنـه   يعلمه التـدين أقربـوه [1]

إذا طلبت إيماناً وديناً ، وهو متاح ، فإن الأمر يتجاوز حرفية اللفظة ، ويتجاوز بالتالي الجانب الطقسي عموماً ، ليبقى ملتزماً بالحقيقة :

القدس لم يفرض عليـك مـزاره   فاسجد لربك في الحيـاة مقدساً
أصبحت في يومي أسئل عن غدي   متبحّـراً عن حالـه متندسـاً
أما اليقين ، فـلا يقين وإنمـا   أقصى اجتهادي ان أظن وأحدسا[2]

---

(١) المعري ، اللزوميات ، ص ٦٠١ .

(٢) المعري ، اللزوميات ، ص ٣٢ .

كيف يخلص المعري للمعطى ، بينما سلوك « القيّمين » نقيض ما يعظون . أين منهم دينهم ! فالدين (والإيمان) هو أكثر من مجرد كلام يرتّب ، هو فعلٌ وسلوكٌ :

رجَوا أن لا يخيب لهم دعـــاء — وكم سأل الفقير وخيّبـوه
ولو قدروا على إيوان كسـرى — لساموا الردى وتعقبـوه[1]

هذا الانفعال المر في رد المعري ، هو مغالاته بل «وهَوسه » بالمثال ، بالأشياء كما يجب أن تكون ؛ بينما كل ما في الأرض تخلٍ عنها وردة ضدها :

أقيمي لا أعد الحج فرضـاً — على عجز النساء ولا العذارى
ففي بطحاء مكة شر قـومٍ — وليسوا بالحماة ولا الغيارى
قيام يدفعون الوفد شفعـاً — إلى البيت الحرام وهم سكارى[2]

إن للمعري في ذلك الكثير من الكلام الواضح في كشف الزيف القائم في خبايا وزوايا بعض الذي يقال بل وفي إرشاد الكثير من الوعّاظ . أن تجربة المعري اليومية حاضرة باستمرار في أحكامه ومعين لها :

رويدك قد غررت وأنت حـرٌ — بصاحب حيلة يعظ النساء
يحرّم فيكم الصهباء صبحـاً — ويشربها على عمد مساء[3]

وبفعل تجربته اليومية الفجّة كان نقد المعري حاداً ، فتجاوز حكمه حدود تلك التجربة إلى تعميم ، فيه ، كما كل تعميم ربما ، تعسف هذا الجانب أو ذاك . يتجاوز المعري إذاً مظاهر التردي التي أشار إليها في

---

(١) المعري ، اللزوميات ، ص ٦٠٢ .
(٢) المعري ، اللزوميات ، ص ٧٣ .
(٣) المعري ، اللزوميات ، ص ٦١ .

استنتاجات أكثر شمولاً :

ومـــا حجّـــي إلى أحجار بيت كؤوس الخمر تشرب في ذراها
إذا رجع الحكيم إلى حجـــــاه تهاون بالمذاهب وازدراهـــا .

وبغض النظر عما يعنيه « بالمذهب » ، وهي لا تعني الدين ضرورة ، فانا نلحظ باستمرار في إستقراء المعري أنه يبدأ بواقعة ، أو وقائع ، يومية فعلية كأنما هي المقدمة الكبرى ثم يزن بذلك مدى إخلاص المذاهب والشرائع . لقد عاش المعري زمناً تراجع فيه الإخلاص والإنسجام والالتزام الحقيقي ، فبدا الدين ، على يدي لاهوتييه . مقالاً أكثر مما هو إيمان :

أسهـب الناس بالمقـــال ومـــا يظفر إلا بزلـــة مسهبـوه ...
وإذا ما سألت أصحاب ديـــــن غيّروا بالقياس ما رتّبـوه [1]

في سخرية المعري اللاذعة قيمة تاريخية الا وهي تسجيلها للدرك الذي سقطت إليه المشاحنات اللاهوتية ، في زمن خبا فيه نور الإيمان فراحوا يوهمون النفس « بقياس » يرتّبوه كيفما طاب لهم وبالطريقة التي تخدم عندهم مصلحة .

لقد كان موقفه السلوكي صارماً حتى المغالاة ، فما تقبّل انحرافاً ولا قبل له عذراً ؛ ونحن نتساءل مع المعري ، كيف يُقبل عذر في ذلك ؟ وقادته مغالاته إلى تعميمات مطلقة من جنس آخر لا تتقاطع ضرورة مع الطقوس وما شاكل . ولنا أن نعتبر ذلك قصوراً منطقياً قبل أن يكون قصوراً تاريخياً .

---

(١) المعري ، اللزوميات ، ص ٦٨ .

ولكن المعري، وبفعل كل التناقضات الماثلة أمامه وفي وعيه ، يتعدى ظاهر الدين في المذاهب والشرائع والطقوس ليتناول الدين بالذات :

هفت الحنيفة والنصارى ما اهتدت ويهود حارت والمجوس مضللة
اثنان أهل الأرض : ذو عقل بلا دين ، وآخر ديّن لا عقل له

بهذا الاستقراء لتاريخ المذاهب ، وبتسرع الشاعر ، أمكن لأبي العلاء أن يختصر الموقف بأكمله . لقد تضاربت المذاهب على مر العهود وظلت جميعاً دون الحقيقة ، بينما تدّعي جميعاً ، الحقيقة المطلقة :

دين وكفر وأبناء تقص وفرقان ينص وتوراة وإنجيل
في كل جيل أباطيل يدان بها فهل تفرد بالهدى جيل [1]

هل تفرد بالهدى جيل ؟ هل كان لجيل أن يطمئن انه امتلك الحقيقة ؟ وهل كان لمذهب أن يمتلك وحده الحقيقة ؟

إنه تساؤل المعري ، بحسّه المثالي الميتافيزيقيّ ، وبعض أزمته إصراره في طلب الحقيقة ناجزة أخيرة ! والمعري في ذلك تجريبي ، هو ليس عاجزاً عن الإجابة ولكنه ليس معنياً بذلك ! هو يسآل ويتساءل ويثير الشك في ما كان للحظة خلت آمناً ومسلّماً به .

هو إذاً رد المعري على الإرباك الذي يمثّله الطابع المستهين المستهتر الذي حكم سلوك المسلمين ، زمن أبي العلاء ، غير أنه ينظر إلى الأعراض من على شرفة الحكمة والتاريخ ، فيتجاوز نقضه لحظة الحاضر وما تقدّمه ، إلى «جوهر» ذلك السلوك، الأمر الذي كان يدفعه إلى المزيد من الشك في صدق ما يروى وما يجري الاعتقاد به :

---

(١) المعري ، اللزوميات ، ص ٢٦٨ .

والعقل يعجب والشرائـع كلهـا خبر يقلّد ـ لم يقسه قائس[1]

وعلى ذلك تغدو الإجابة ، على مسألة لماذا كان شك المعري ، ممكنة . فرغم توفر قدر من الاستعداد الشخصي لقيام الشك ، في شروط المعري الذاتية وتنوع ثقافته وتناقضها ، غير أنه يبقى من الصحيح القول أن شك المعري إنما نشأ ، أو بدأ على الأقل ، في تلك المسافة القائمة بين المثال والواقع ـ في زمنه ـ أو بين اللوحة التي يرسمها الدين وبين ما يجري فعلاً . لقد كانت الأهداف والقيم التي سادت سحابة القرنين الثالث والرابع نقيضاً لتلك « الأخلاق » الصافية التي دعا إليها الإسلام في الكتاب كما في سلوك الرسول والصحابة والخلفاء الأول .

ومن كثير شعره ، إخترنا الصورة التالية ترسم بامعان تصور المعري للسلوك الحقيقي :

تـوهمـت يا مغـرور انك ديّن علـيّ يمين الله مالـــك ديـن
تسـير الى البيـت الحـرام تنسكاً ويشكوك جار بائس وخدين[2]

تلك بعض أسباب تبرم المعري وضيقه . وكم هو محق في ذلك .

لكن اليقين الذي افتقده المعري في تناقض المذاهب وصراعها ، لن يجده في البدائل التي تقدمها التجربة الاشراقية أو الثقافية والفلسفية بالذات .

لعل في الصوفية مثلاً مسالك حق ، وفي ما يقولون لغة لا نألفها مع ظاهر الدين ! ان للمعري حكماً آخر ، فليست الصوفية بمنأى عن نقده ، ولا دعواها مما يشفي عطش نفسه إلى الحقيقة :

---

(١) المعري ، اللزوميات ، ص ٣٢ .
(٢) المعري ، اللزوميات ، ص ٤٩٨ .

صوفية ما رضوا للصوف نسبتهم حتى ادعوا أنهم من طاعة صوفوا
تبارك الله ، دهر حشوه كذباً فالمرء منا بغير الحق موصوف
إن أثمر الغصن ، فامتدت إليه يد تجنبه ظلماً فليت الغصن مقصوف[1]

أو كقوله كذلك :

تزيّنوا بالتصوف عن خداع فهل زرت الرجال أو اعتميت
وقاموا في تواجدهم فداروا كأنهم شكال من كميت * *
وما رقصوا حذارا من اله ولا يغنون إلا ما حميت ؟

ولا مزاعم الفلاسفة ، بمظهره للحق أو دافعة للشك ، وما ادعاؤها العقل ، بمنجٍ لها ، فبغير العقل تنطق بينما هي تدّعيه . كأنما « الكلمة » وما فيها لم تمنع على المعري الكلام في ذلك أو قل كأنه جدل في الفلسفة وبلغة الفلسفة :

قلتم لنا خالق حكيم قلنا صدقتم كذا نقول
زعمتموه بلا مكان ولا زمان إلا فقولوا
هذا كلام له خبيء معناه ليست لنا عقول [3]

ولا حاجة للإشارة إلى عمق المعرفة الفلسفية التي تبدو جليّة في شعر أبي العلاء ، لكنها لم تمتلك عليه كل ناصية فاخضعها للشك وذلك اقتراب فلسفي أيضاً . بل هو يشك في قدرة الفهم على إدراك المعرفة الحقيقة أصلاً . فليست مزاعم الفلاسفة بالقول الحق :

(١) المعري ، اللزوميات ، ص ١٥٥ .
(٢) المعري . اللزوميات ، ص ٢٤٠ .
* ــ اختمرت .
* * ــ الخمرة .
(٣) المعري ، اللزوميات ، ص ٣٦٠ .

أرواحنا معنا وليس لنـــا بهـــــا علم ، فكيف اذا حوتها الاقبر
زعم الفلاسفة الذيـــن تنطســـوا إن المنية كسرهـــا لا يجبـــر
قالوا وآدم مثـــل أوبـر والـورى كبناته ، جهـل امرء ما أوبر
كـذب يقال على المنابـر دائمـــاً افـلا يميـد لما يقال المنبـــر
ولعـــل دنيانــــا كرقــدة حالــم بالعكس مما نحــن فيــه تعبّر[1]

غريب موقف أبي العلاء ! يرفض الموروث والمعطى والتقليدي باسم العقل ، ثم يرفض الخيار الفلسفي وهو خيار العقل وخيار الفلاسفة الذين ما تسلحوا بغير العقل . كيف يوفّق المعري بين تصريحه أن « كذب الظن **لا إمام سوى العقل** ... » وبين رفضه منطق الفلاسفة وعقلهم ! أيكون تناقض المعري في مثل هذا الوضوح ويبقى مع ذلك مقبولاً ؟ أويعقل أن تفوت المعري حدّة التناقض هذا ؟

لا مناص من القول أنها أسئلة مربكة ومحيّرة ، ولا يمكن تفسيرها في ظل عجزنا عن اقامة تحقيق زمني لها الا بأمر من اثنين :

إما أن المعري يتناقض حقاً وبمثل ذلك الوضوح ، وهو أمر يصعب تصديقه في متأملٍ حكيمٍ متبصرٍ كالمعري ؛ أو أنه يستخدم لغة وألفاظاً بمعاني تختلف عما ألفناه أو تلمسناه في ظاهر النص ، أي أنه يعني بالعقل ـ عقله ـ عقلاً يختلف عن العقل « المنطقي » الذي نعرفه ويستند إليه الفلاسفة . ألم يقل المعري :

وليس على الحقائق كل قــولي ولكنــه فيــه أصنــاف المجاز

نحن لا نجزم في حقيقة « عقل » أبي العلاء ، فهو يحتاج الى تدقيق مستقل ، لكنا لا نعزل بالمقابل بين مفهومه للعقل والمفاهيم

(١) المعري ، اللزوميات ، ص ٤٤٨ .

الباطنية التي تغلغلت في ثقافة العصر ، كما في ثقافته .

شك المعري يطال إذاً مذاهب الفلاسفة . فهي دون اليقين وإذا صح بطلان تلك العقائد والمذاهب ، فنحن إذاً في سكرة الجهل؟ وإذا كنا لا نجد الحقيقة في الموروث والتقليدي والصوفية والفلسفة ، كان كل ما نحن فيه : ضرب جهل : « افيقوا ؟ يا غواة فإنما ... » . في اخضاع أبي العلاء العقائد لنقده لم تسلم منه حتى النبوة ، رغم ما يثيره ذلك من سخط عليه ، فكانت معالجته لها مجردة من أي طابع خاص أو معاني استثنائية ولعله ينطلق في ذلك من اعلائه لسلطة العقل ومن أنفة كانت له أولها شعور بالنقص يتحول إلى شعور بالعظمة رغم التواضع الذي يبديه :

وكم من طالب أمدى سيلقى دوين مكاني السبع شدادا
لي الشرف الذي يطأ الثريا مع العقل الذي بهر العبادا

وثالث الأسباب في ذلك تنوع المعرفة التي تأتت له من كل جانب ومارسائله « مع داعي الدعاة » إلّا بعض الدليل الى ذلك .

نقول إن شك أبي العلاء، كاد يكون شاملاً ولم يسلم منه إلا الرسول :

دعاكم إلى خير الأمور محمد وليس العوالي في القنا كالسوافل

شك أبي العلاء كان سلاحه الأمضى، وقدتسلح بالعقل أماماً ، فلم يسلم منه معطى أو خبر أو تقرير حتى النبوة ، وقد دأب في اللزوميات على نفي النبوة عموماً رغم أنه قد يحتاط حيناً فيثبتها . وقد رأيناه يسقط النقل بالرواية وخاب ظنه في الشرائع وفي البعثات فإذا هي مصدر عداوات :

افيقوا أفيقوا يا غواة فإنما دياناتكم مكر من القدماء .

ولكن الملاحظ أن المعري لم يصل درجة التخصيص ، بل كال على العكس مدحاً للنبي محمد كما « دعاكم إلى خير الأمور محمد » ثم أن شكّه لم يطل فكره الألوهية على الإطلاق ، وهذا كفيل بإعادة توازن أفكاره . وقد حاول الكثيرون أن يجدوا عند أبي العلاء قولاً يناقض نفيه النبوة والشرائع وهم واجدون بلا ريب أقوالاً تمدح الشرائع والمعتقدات السائدة كمثل قوله :

خاب الذي سار عن دنياه مرتحلا   وليس في كفه من دينه طرف[1]

أو كمثل قوله كذلك :

لا تبدأوني بالعــــداوة منكـــم   فمسيحكم عندي نظير محمد

ولقد حاول هو بنفسه بعد ذلك أن يجد تأويلاً لأقواله . ولكن بمنأى عن أي إعتبار فإن نفيه للشرائع وإدانته للتقليد هو أكثر إنسجاماً مع مجمل « فلسفة أبي العلاء » وأركانها ومناهجه في التحليل ، ولعله اضطر بعد شيوع شعره في الناس أن يعدّل من عنف « لزومياته » وتطرفها . وذلك أمر اعتاده الفكر العربي في أن يغلّف آراءه على الدوام بصيغ ضمنية غير مباشرة أو غير صريحة يخفي فيها موقفاً يراه خارجاً عن المألوف :

لما رأيت الجهل في الناس فاشيا   تجاهلت حتى ظن أني جاهل

لم يكن في شعر أبي العلاء مذهب يحتاج دعوة أو دليلاً أو بيان حجة ، لم يكن معنياً إذاً بإزالة ذلك الغموض ، فالغموض والضبابية وترك النهايات معلقة . كلها جزء واع في منهج أبي العلاء النقدي يزيد المقالة تعقيداً ويقي نفسه الإحراج بعدما طارت شهرته في الافاق .

(١) المعري ، اللزوميات ، ص ١٥٢ .

كما أنها تعبّر ، شكلاً ، عن ارتباك المضمون وغياب البديل :

وليس على الحقائق كل قولي ولكن فيه أصناف المجاز[1]

والمعري يردد ذلك في أكثر من موضع ، كأنه اصرار منه :

لا تقيّد علي لفظي فإنّي مثل غيري تكلمي بالمجاز[2]

ويضاف إلى هذين السببين أن أبا العلاء الذي لا إمام له سوى العقل ، ما كان يمنزّه حتى عقله عن الشك . لذلك لم يكن بمقدوره وهو المنسجم مع مبدأه أن يعتبر نتائجه مطلقة بل تركها معلقة يتيح الغموض مرونة في التفسير والإستنتاج . ولعله آتى المنهج غايته وابتعد ما أمكن عن التعسف والتعصب الأعمى . لم يقترح بديلاً لما رفض ، ولادعا إلى مذهب جديد ، لكنه ارادنا أن نمتلك أداة البحث، منهجاً :

أنا أعمى فكيف أهدي إلى المنهج والناس كلهم عميان[3].

وسط ذلك الشك كله ، أليس هناك من ممر آمن ؟ لو صح أن الأشياء كلها قد فقدت حقيقتها ومصداقيتها أفيمكن الخروج بعد ذلك بأية نتيجة ؟ أو يمكن التصريح برأي ؟ لم يتزلق أبو العلاء ذلك المنزلق ولم يسقط في شرك الشك المطلق الذي لا إرتفاع عنه ، فقد استبقى على العكس أكثر من موقع خارج دائرة الشك ، وذلك همّ لم يفارق المعري :

غدوت مريض العقل والدين فالقني لتسمع انباء الأمور الصحائح[4]

---

(١) المعري ، اللزوميات ، ص ٣١٢ .

(٢) المعري ، اللزوميات ، ص ٦٣٠ .

(٣) المعري ، اللزوميات ، ص ٦٣٣ .

(٤) المعري ، اللزوميات ، ص ٥٠٩ .

وجد أبو العلاء أن لكل مذهب نقيضه ، ولكل دين منافسه ، ولكل نظرية قصورها ، فتهافتت الشرائع والتقاليد ، وشرع يبحث عن الهدى ؛ لا خبط عشواء ، بل متسلحاً بالعقل مشعل هداية ومنارة في مسالكه . فما وجد غير الموت حقيقة لا يرق إليها الشك ولا ينالها سهم ريبة :

سألت عن الحقائق كل يوم ... فما الفيت غير حرف جحد
سوى أني أزول بغير شك ... ففي أي البلاد يكون لحدي

وحده الموت أعلى من الشك . هو ذا تساؤل المعري ، وهو ذا اليقين: لكن الذي اكتشفه إنما هو مأساة وفاجع طبع كامل حياته بطابعه. فكيف تأنس بعد لكون لا حقيقة فيه إلا كونه زائلاً ؟ ومواجهة الموت يقيناً ، كفيل أن يبدل في إعتبار الأشياء وأن يرى دنياه تحت نور آخر . هذا الممر الآمن الذي لا يرقى إليه شك ، كان المدخل في مسيرة أبي العلاء اليقينة إلى فكر مختلف وسلوك مختلف ، يقودان إلى ما يكاد يكون « رواقية » صوفية الطابع سوداء الملامح . ولعل في الأبيات التالية أكثر من دليل لا يحتاج إلى بيان . يقول المعري :

غير مجد في ملتي وإعتقادي ... نوح باك ولا ترنم شاد
وشبيه صوت النعيّ إذا قيس ... بصوت البشير في كل ناد
صاحِ هذي قبورنا تملأ الرحب ... فأين القبور من عهد عاد
خفف الوطأ ما أظن أديم الأرض ... إلا من هذه الأجساد
سر إن استطعت في الهواء رويداً ... لا اختيالاً على رفات العباد
رب لحد قد صار لحداً مراراً ... ضاحكاً من تزاحم الأضداد
ودفين على بقايا دفين ... في طويل الازمان والاباد
إن حزناً في ساعة الموت أضعاف ... سرور في ساعة الميلاد

واللبيب اللبيب من ليس يغتر بكونه مصيرٌ للفساد[1] .

ليس المعري أول من حدّث عن الموت ، ففي تاريخ آدبنا شعراء ووعاظ كانوا إذا تحدثوا عن الموت أبكوا سامعيهم ؛ لكن الجديد في القصيدة أنه ما حصل أن أحاط شاعر بفكرة الموت أحاطة المعري . ولا صوّره بصور من القبر : ودفين على دفين ، وقبور ضاحكة هازئة . وأرض ليست إلا من ثرى أجساد ابائك واجدادك..... صور كفيلة أن تبعث فيك الرعب والقشعريرة في دنيا كهذه . ولعل المعري ، قد بلغ في ذلك قمة التجانس بين الشكل والمضمون ، بين الصورة والمعنى ، بل لنقل أن المادة قد وجدت شكلاً ، كأرقى ما يكون الشكل .

إن القراءة الفلسفية لقصيدة أبي العلاء ، لا تفي النص حقه . الذين قالوا في الموت شعراً كثر ، لكن تميز المعري إنما كان في لغة القصيدة ، في صورها ، في لونها الأسود وفي موسيقاها الجنائزية ، والتي تجعل من كل الذي أمامك أياً كان باطلاً فلا يبقى غير لحن الموت : فكرة وصورة تملك منه كل الدرب ، تمتلك الاختيار كما امتلكت من أبي العلاء ، وليصبح الزهد والتشاؤم ـ في جملة ما ينسب إلى أبي العلاء ـ موقفاً منطقياً طبيعياً ـ أي أنه أكثر من نزوة أو رغبة أو إحساس كما يحلو للبعض أن يعتقد .

شمول الموت وكونه الحقيقة الصلبة الأولى ، كفيل أن يعيد صياغة مفاهيمنا وحياتنا ، فيتساوى نوح الباكي وترنم الشادي ويصبح أول الدنيا أخرها ، وأخرها أولها :

---

(١) المعري ، سقط الزند ، ص ٧ .

ومهمـــا كـــان من دنيـــاك أمرٌ فما تخليك من قمـــر وشمس
وآخرهـــا بأولهـا شبيـــــــه وتصبح في عجائبها وتمس[1]

ولكن ذلك كله لا يعنينا الآن على أهمية التفكير في الموت ، وأن تصبح فيه وتمسي لأمر يقود إلى حقيقة تالية بالضرورة . إذا كان موت الكل حقيقة ، وما دام موتهم ليس بايديهم ، فالحقيقة بالتالي هي في الاله الحي المحي المميت ، القادر وحده بينما نحن عاجزون .

وأبو العلاء لم يشك قط ولو للحظة بوجود خالق ، وخالق حكيم بالتحديد . ولطالما ردّد في شعره أن « الله حق » * :

يثبتـــن ربـاً قديراً لا كـفـاء لـه وما عمـدت لغـير الله إثباتاً[2]

وجود الخالق عند أبي العلاء لا يدانيه شك أو نفي :

أثبت لـــي خالقـــاً حكيمـــاً ولـســت مـن معشـرِ نفاة[3]

والله وحده دون ما يضاف إليه حق أن يعبد :

أم الكتـاب ، إذا قـوّمت محكمها وجدتها لإداء الفرض تكفيكا.(*)
لم يشـف قلبك فرقان ولا عظـــة وآيـة لـو أطعـت الله تشفيكا[4]

ولله وحده فلتسجد نهارك وليلك :

اركع لـربـك في نهـــارك وأسجد ومتـى اطلـــت تهجـداً فتهجد

وإذا كان الله خالقاً تام الحكمة والقدرة ، فكيف تسأل بعد انفصالاً

(١) المعري ، اللزوميات ، ص ٥٥ .
(*) اللزوميات ص ٦٢٦ وغيرها .
(٢) المعري ، اللزوميات ، ص ٢١٥ .
(٣) المعري ، اللزوميات ، ص ٢٢٩ .
(*) أم الكتاب : سورة الفاتحة .
(٤) اللزوميات ، ص ٢٣١ .

عنه أو استقلالاً عن إرادته ، ذلك هراء :

قضى الله فينا بالذي هـو كائـن فتَم وضاعت حكمـة الحكماء
وهل يأبق الإنسان من ملك ربـه فيخرج من أرض لـه وسماء[1]

ويلقي المعري مراسي التوكل على شاطئ الحق واليقين الذي بلغه ، فلا يسأل ولا يعترض ولا يحتج :

رددت إلى مليك الحق أمـري فلم أسأل متى يقـع الكسوف
فكم سلم الجهول من المنايـا وعوجل بالحمام الفيلسوف[2]

فكرة الموت لم تفارق المعري ، لكنها لم تكن علامة جزع بل مؤشر تبدل في الموقف من الدنيا وما فيها .

وكان حديثه فيها ، الى كونه حديث العارف ، حديث القلب والشعر وأعمق الأحاسيس تدفعها قناعاته بعيداً :

يـا روحُ ، شخصي منزل أوطنته
ورحلت عنـه فهـل أسفت وقد هُدم
عِيـدَ المـريض وعـاونته خُـوَادم
ثم انتقلتِ فمـا أعين ولا خـدم
حملـوه بعـد مجادلٍ وأسـرة
حمـل الغـريب فحطّ فِي بيتٍ رَدِم
لو كـان ينطق ميتٌ لـسـألتـه:
ماذا أحس ومـا رأى لـمـا قَدِم

(١) اللزوميات ، ص ٦٤ .

(٢) اللزوميات ، ص ١٥٧ .

ان تثـوِ في دار الجنـان فـانما
فارقـت من دنيـاك ناراً تحتدم[1]

نحن إذاً أمام حقيقتين لا يرقى إليهما شك : **الموت والله** لكن المعري يعود من الله إلى الموت وما فيه ، إذ كيف يمكن لحياة الإنسان أن تكون في عمر قصير كهذا ؟ المعري لا يستطيع تحمل فكرة حياة محدودة بعمر قصير كعمرنا يمر لماماً ، فلا بد بالتالي من القول ان حياة الإنسان مستمرة خالدة وما الجسد غير قميص ، يغتسل بين الحين والحين ، أو يتبدل كما تبدّل ثوباً إحتاج إلى غسل بينما أنت أنت .. :

ثوبـي محتـاج إلى غاسـل وليـت قلبي مثلـه في النقـاء

لعل الحياة هذه حلم ، لعلها رقدة ونحن نظنها وعياً . لقد اخطأ الفلاسفة في رأي أبي العلاء حين زعموا أن حياة الإنسان محصورة بين المهد واللحد :

زعم الفلاسفة الذيـن تنطسـوا أن المنية كسرها لا يجبـر
كذب يقال على المنابـر دائمـاً أفلا يعيد لما يقال المنبـر
ولعل دنيانـا كرقـدة حالـم والعكس مما نحن فيه تعبّر[2] .

وحين يقبل أبو العلاء إستقلال النفس عن الجسد يصبح التقمص لا « التناسخ » نتيجة منطقية تقود إليها قناعته ـ ورغبته ـ إذ روّعته فكرة الموت أو الفناء ، وحيث النفس موجودة ومستقلة ولها خالق حكيم وقادر ، فلعل في التقمص الحل والأمان وهو أمر يدل من جديد إلى عمق ما حصّله من ثقافة ، وثقافة فلسفية بالذات :

(١) اللزوميات ، ص ٤٨٠ .

(٢) المعري ، اللزوميات ، ص ٤٤٨ .

فإني وجدت النفس تبدي ندامة على ما جنته حين يحضرها النقل
وإن صدئت أرواحنا في جسومنا فيوشك يوماً أن يعاودها الصقل [1]

وإذا بدا في ذلك ما لا قدرة للنفس على إحتماله أو للخيال على تقبله ، فالله قادر عند أبي العلاء على أن يؤتي الأشياء على غير ما نتوهم أو نظن :

وقدرة الله حق ليس يعجزها حشر لخلق ولا بعث لأموات[2]

من فكرة الموت إلى الله ثم إلى الموت ، يقترب المعري من الحقيقة ، فيرى في وجه منها الموت حقيقة شاملة كفيلة بأن تعيد فحص أفكارنا وتبني بالتالي سلوكاً عملياً مساوقاً له فيلتزم الزهد والتخلي عن الحياة الدنيا ، نتائج للمنطق الذي أختاره .

ولهذا بالضبط يتخلى المعري عن الدنيا ، يزهد ، يتقشف ، ويبالغ ؛ ولهذا يتشاءم ، إذا صح أن نسميه تشاؤماً ، لزمن محكوم عليه أن يتبدل ومحكوم على الناس أن « يؤذن لها » بالنقل :

وكيف أحيد في دار بناها ورب الدار يؤذنني بنقل[3] .

تلك هي كما يبدو أهم إتجاهات المعري الفلسفية ـ الشعرية ، رغم أن بعضاً آخر من شعره قد يحمل أكثر من تفسير ، وهو أمر كان يمكن الإجابة عليه فيما لو توفر لنا تحقيق تاريخي لتدرج شعر أبي العلاء ، أو بمعنى أدق ، تحقيق لزمن شعره وتدرجه .

---

(١) المعري ، اللزوميات ، ص ٢٥٩ .
(٢) المعري ، اللزوميات ، ص ٢٢٨ .
(*) أفلاطونية هذين البيتين ، والاول بالذات ، لا تحتاج الى دليل ، اما مباشرة او من خلال طروحات ابن سينا .
(٣) المعري ، اللزوميات ، ص ٣٤٤ .

هوذا المعري إذاً ، فيلسوف الشعراء أو شاعر الفلاسفة كما يحلو للبعض أن يسميه . غير أن موقع أبي العلاء في سياق الأدب الفلسفي مسألة لا تحل بهذا التفصيل أو التصنيف السهل :

ما يعنينا في أبي العلاء ليس شعره بالضبط ، وله في « سقط الزند » و«اللزوميات» باع في الشعر طويل ؛ ولا تعنينا مواقفه الفلسفية ، وله أكثر من موقف بز الفلاسفة فيها قياساً وتحليلاً وإستدلالاً .

إننا نتساءل تحديداً : هل تمكن شعر أبي العلاء من أن يحمل فكراً فلسفياً وهماً فلسفياً ويبقى مع ذلك شعراً ؟ أم أن أبا العلاء قد ربح الفلسفة وخسر الشعر ؟

إن مراجعة شعر المعري تترك في هذا المجال أكثر من إنطباع . فهو يسقط أحياناً إلى درك صناعة وتكلف بارزين ، تحيل هذا الشعر أي شيءٍ ـ تحيله فلسفة مثلاً ـ ما عدا الشعر . فحين تغيب عن الشعر شروط العفوية وإيحاءات الفن الجميل يغدو من الصعب تصنيفه شعراً ولك بعض قول المعري :

الخلق من أربع مجمعة نار وماء وتربة وهوا

أو في قوله ، وكم يبدو غريباً عن الشعر :

وليس إعتقادي خلود النجوم ولا مذهبي قدم العالم

مثل هذا الشعر (وغيره كثير) لا يقارن بالشعر الفلسفي كما عرّفناه انفاً ، هو يحمل مقولة فلسفية عن العناصر الأربعة في البيت الأول لكنه لم يبق شعراً في الواقع . ليست مهمة الشعر منافسة الفلسفة أو العلم أو التاريخ ، وهو عاجز عن مجاراتها (فلماذا يحاول أساساً !) بينما له في ميدان اخر ، وله وحده ، قصب السبق .

إن في الشعر غموضاً وقوة إيحاء وقوة تأثير بالتالي ، فيما لو بقي له فنه وجماليته « فقوة الفن لا تكمن فيما يقوله وحسب ، بل أيضاً في ما لا يقوله ، في ما يوحيه ويرمز إليه » .

الشعر الفلسفي يستوحي الفلسفة عمقاً وبعداً وتساؤلاً وهمّاً ، لكنه لا يستخدم مناهجها أو أدلتها ، ولا يحاول مجاراتها في قياسها . الشعر يستوحي الفلسفة إنساناً وهماً ، بينمـا تبقى له ادواته وأساليبه وشكله ، وهو لذلك شعر (فن) وليس فلسفة .

أما عدم محاكاته الفلسفة فليس عجزاً فيه ولا قصوراً بل هي خصوصية وظيفية يتفرد بها الشعر . ولعل المعري لم يميز بدقة بين وظيفتين مختلفتين .

يبقى المعري في شعر آخر ، شاعراً فناناً متألقاً يتعامل بالرمز والإيحاء كما الشعر في حقيقته . وليست قصيدته التي مطلعها « غير مجد في ملتي وإعتقادي » إلا بعضاً من ذلك الشعر الفلسفي موضوع دراستنا ، المتأثر بالفلسفة أسئلة وحيرة وهمّاً وقضايا ـ لكنه الباقي دائماً ، ورغم ذلك ، شعراً له تأثيره وسحره الذي لا يقاوم .

إن ثقافة أبي العلاء الفلسفية تترك بصماتها أين اتجهت فيما نظمه ، والمعري بقدراته المتفوقة كان قادراً أن يؤتي الفكر نظماً ـ ولعل ذلك كان بعض شغله ، أو بعض إبداعه على ما يقوله طه حسين ، في إشارة ثاقبة صحيحة ، يقول طه حسين :

«وليس في شعراء العرب كافة، من يشارك أبا العلاء في خصال إمتاز بها : منها أنه أحدث فناً في الشعر ، لم يعرفه الناس من قبل ، وهو الشعر الفلسفي .. وربما خيل إلى الناس أن الشعر الفلسفي قديم عند العرب ، نظم فيه زهير ، وعدى بن زيد ، وأبو العتاهية ، وأبو الطيب

لأنهم طرقوا فنون الحكمة والزهد ...ولكن هذا النوع من الشعر غير الذي أنشأه أبو العلاء. إنما أنشأ أبو العلاء فناً من الشعر واستنزل الفلسفة في منزلتها العلمية المقصورة على الكتب والمدارس، إلى حيث تسلك طريق الشعر إلى قلوب الناس»[1] .

إن ما عرضناه من شعره، يبعث في الواقع حكماً واضحاً يفي بياناً وقناعة وهو أكثر من مجرد إنطباع، وقد أشرنا مراراً إلى حقيقة مؤداها أن التصنيف لم يكن ليعني المعري من قريب أو بعيد، فقد كانت له قضايا متقدمة أكثر أهمية وسلطة.

أما القول «بطريق الشعر» كما أراد طه حسين فهو تبسيط في الواقع لمسألة أكثر تعقيداً وتداخلاً، بل ليلوح أن هذا «النوع من الشعر» الذي يتحدث عنه طه حسين، والذي يعتبره إنجازاً علائياً، لا يتلاقى في الواقع مع التمييز الدقيق الذي سبق وأشرنا إليه في فصل سابق، التمييز بين «الشعر الفلسفي» من جهة «والفلسفة شعراً» من جهة ثانية.

والحقيقة أن تعميم طه حسين في أن المعري أحدث شعراً فلسفياً، يتضمن قدراً من المبالغة. والأمر في واقعه أقل من ذلك، وسيلي الحكم فيه. لقد كان المعري شاعراً وفيلسوفاً، بمقاييس أعم من الاستخدامات الضيقة، ولكن هل كان شاعراً فيلسوفاً بالتحديد؟ هل كان شعره فلسفياً؟ هل دخل المعري روض الأدب الفلسفي؟

نقول باختصار أن المعري نجح حيناً وفشل أحياناً، وهو الذي كان قادراً أن يكون دائم النجاح ـ حيث توفرت كل شروطه ـ وهو القادر

---

(1) طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، ص ٢١٠ ـ ٢١١ .

أن يخضع الشعر أداة لفكره . لم تكن المسألة عجزاً أو ضعفاً ، لكنني أعود فأقول أن هم الشعر ـ والفن ـ كان هماً ثانوياً في سلم أولوياته وهو أمر أشرنا إليه . ولم يكتف المعري بذلك لكنه ألزم نفسه بما لا يلزم ، واختار التعقيد والتكلف والصناعة ، ليبتعد عن المألوف والعادي ، فقادته الطريق تلك بعيداً عن الشعر ـ كفن له تميز وخصوصية وتفرد .

الفصل الثاني

غوته : "فاوست" في مسيرة القلق

في النصف الأخير من القرن الثامن عشر ، وفي فرنسا وإلمانيا بالذات ، كان وقع العصر من الوضوح والقوة بحيث غدا أكثر إنتظاماً وتماسكاً إلى الحد الذي أمكن معه تناوله كواقع مميز وبسمات بدت ناجزة وناضجة . فالتحول واقعاً ووعياً أصبح حقيقة حاضرة ، في آثارها ، في جملة ميادين عملية وإجتماعية ونظرية : فسلطة الكنيسة البابويـة وإيمانها ، ومجتمع النبلاء والنمط الإقطاعي الإنتاجي «وسكونية» القرون الوسطى، أصبحت كلها ذكريات ماضٍ رحل ولينهض على إنقاضه واقع جديد ، يعتبر الأرض هدفاً في ذاتها ، وليست ممراً إلى السماء ، وليؤمن بالإنسان ـ الفرد حقيقة أخيرة بعقله القادر على بلوغ كل معرفة والذي أفتتح ـ وترافق مع ـ مسيرة وضعيةٍ تمثلت علماً وتقنية وصناعة ونمطاً انتاجياً تجارياً ـ رأسمالياً مختلف كلياً ، ولينتج بأستمرار مجموعة آثار إقتصادية ـ إجتماعية ليس أقلها تزايد دور المال وازدياد الحاجة إليه ومن ثمة الإلحاح في طلبه ، دونما إعتبار لمجموعة القيم المسيحية والتي غدت إرثاً رجعياً يعيق عملية التحول القائمة على قدم وساق ، ثم ليترافق ذلك مع تحول سياسي متميز تمثل في إنهيار مجتمع الإقطاع والنبالة القديم

وإزاحة تلك الحواجز بين الإمارات نحو مزيد من الوحدة التشريعية والمركزية السياسية والاقتصادية تدفع بمفهوم الدولة بمفهوم الحديث إلى الإمام ولتدشن سلسلة صراعات سياسية على قاعدة الغلبة للاقوى وفقاً لقانون ميكافيلي ـ رمز المرحلة ـ «الغاية تبرر الوسيلة». لقد أصبح المسرح جاهزاً، وخرج الممثلون الحقيقيون من وراء الستائر ليقدموا شخصيات كاملة الخصائص ومتناقضة الإتجاهات والميول والمصالح، ولم تكن الثورة الفرنسية في عام ١٧٨٩ الا «نقطة التنوير»، في تلك المسرحية، والتي ترجمت بامانة ودقة ودون موارية تلك الإتجاهات التي كتب لها، تاريخياً، الإنتصار الأخير.

في ظل هذه الشروط التاريخية كانت ولادة غوته في الثامن والعشرين من آب سنة ١٧٤٩. ولد غوته في مدينة فرنكفورت الألمانية لأب محام كثير الثقافة وبالغ الحزم. كان لغوته، في ثقافة عائلته وعصره، تجربة غنية علماً وفناً ودراسة للقانون، أضفى عليها مرضه وقصة حبه، مسحة من الخيبة والحزن، حوّلته إلى واحد من كبار الشعراء الالمان الرومنطيقيين. لكن إبداع غوته وتفرده لا يكمنان في كونه شاعراً بل في ما حمّل شعره من ثقافة واستنتاجات حادة تعدت الطابع الذاتي الفردي لتغدو احكاماً تاريخية تتناول حقبة بكاملها من وجهة نقدية بالغة التميز والتفرد. وتكفي الإشارة إلى تاريخية «فاوست» بالذات مسرحية غوته الشعرية دليلاً، فقد استغرقت العمل في «فاوست» ما يقارب الثلاثين عاماً، بدءاً من سنة ١٧٧٣، حتى بعيد موت شيلر (١٨٠٥) الصديق الذي كان لغوته عوناً في سنواته الصعبة.

يقع «فاوست» في جزئين كتبا في فترات متباعدة، يمزج في وقع ملحمي ملامح تجربتين ذاتية وموضوعية. «فاوست» هي العصر

وهي غوته نفسه ، في جزء كبير منه على الأقل . ورغم أن الجزئين يتابعان مأساة الإنسان ما بين الله والشيطان ، فإن الجزء الأول هو الأكثر أهمية في رائعة غوته ، على ما يقوله فيليب واين في تقديمه للنسخة الانجليزية من «فاوست»، فأهمية العمل تتجاوز ما يتحقق من خلاص في الجزء الثاني بفعل إرادة غوته وإيمانه . أهمية «فاوست» في جزئه الأول تكمن في كونه بياناً صادقاً في تسجيله لحظات الصعود والهبوط بين الشك والإيمان وفي « توحيده الرائع ما بين الحكمة والعشق الأمر الذي أنزل غوته بين أعظم شعراء العالم »[1] .

بمعزل عن التفسيرات التي لجأ إليها الفرويديون ، في رد معاناة فاوست ونوع خياراته إلى خصوصية تربية غوته المتشددة وميول طفولته المكبوتة ، يبقى الأثر الغوّتي ، وفي جزئه الأول بالذات ، أحد أعظم الاثار الدرامية في روايته لمأساة فاوست من خلال تركيب شعري ـ فلسفي أخّاذ . وهو ما سنحاول توضيحه .

في « فاوست » يبلغ التداخل بين الفلسفة والأدب حداً متقدماً مدهشاً . أهمية عمل غوته لا تكمن في كونه يستخدم الدراما مسرحاً لأفكاره ولا في كونه يلجأ إلى الشعر المسرحي تحديداً على ما في ذلك من تمكن وإمكانيات تعبيرية غنية . أهمية « فاوست » تتجاوز هذا الحد ، هي أكثر من مناقشة فكرة أو البرهنة على قضية أو الدعوة لموقف ، لتغدو نقاشاً عاصفاً لتاريخ الإنسان ، تاريخ معرفته وحضارته وثقافته ، ولتغدو بالتالي نقداً شاملاً لكل النتاجات الإنسانية والتي نطمئن إليها وتتجسد اهدافاً وقيماً تشدنا على الدوام .

---

(1) Goethe, Faust, part one (Translated by Philips wayne) the introduction p. 13.

« فاوست » هو أكثر من فكرة ودعوة وقضية . هو الإنسان ، أو الإنسانية ، ككل في جوهر قضاياه ودعواته وأفكاره ، في حياته وثقافته ، في علمه وسحره ودينه وفلسفته ، وفي معاناته . وحين نقول كل انسان فلسنا نجانب الصواب إذ أن تلك الأسئلة هي الأكثر أهمية وقدر الإنسان أن يتقدم في معرفته ومواجهته ، من جيل لأخر ، ومن انسان لآخر ، لكنه عاجز عن أن يستمر في تجاهلها أو تناسيها . ما نراه في مسرحية غوته انما هو ذروة تلك المعاناة ، وتلك المواجهة بين الإنسان والحقيقة فيما لو امتلك شجاعة الرؤية المتبصرة وشجاعة الالتزام بما يراه فعلاً .

ذلك هو الإطار العام لمسرحية غوته الشعرية ، يختار لها « الدكتور فاوست» بطلاً ، كأنما هو يدفع بالشكل إلى الواجهة ليوحي منذ البدء بالصراعات التي تجد أعلى تجسيد لها . ففاوست الأستاذ والدكتور والعالم الثقة موضع كل إجلال وتقدير من سواد الناس كما من مريديه الحاجيّن نحو كعبة علمه . لكن علمه لم يحل دون شكوكه ، وغدت ثقافته شاهداً عليه بعد أن كانت ، ولفترة خلت ، شهادة له . فإذا به ، ورغم كل القناعات التي اطمأن لها زمناً ، أمام أسئلة محيرّة لا يزيده التفكير فيها إلا حيرّة ولا يخرج منها إلا باسئلة أخرى أشد حيرة كما لو أن المعرفة مشروع مستحيل أو أن اليقين سراب :

« أنا لا أعرف كيف اتحدث عن الشمس
ولا عن الإجرام العلوية
وإنما أعرف بني الإنسان
وكيف يعذّب بعضهم بعضاً .
لم يزل ابن أدم ـ إله الأرض الصغير ـ

على طوره القديم لم يتغير .
وهو اليوم عجيب غريب
كما كان في اليوم الأول »[1] .

غير أن معاناة الإنسان لا تنبع من كون العالم سلسلة ألغاز وأسرار ، بل لكونه إنساناً في المرتبة الأولى ولكونه ثانياً يعي ويفهم ويعقل. بين كل كائنات الأرض ، وحده يعاني ، إذ وحده يفهم ويعقل. ثم أمده العقل بالعلم والثقافة في بحر لا ينتهي ، لكن ذلك لم يقرّبه من الشاطئ ، لم يُذهب شكوكه ولم تبلغ به اليقين والسعادة الحقة :

« ان حاله قد تحسن
وعيشه قد يطيب لولا
أنك منحته ذلك الشعاع
من النور السمّاوي الذي سمّاه
العقل ! »[2] .

كأنما العقل ، وهو سبيل النعمة والمعرفة والحرية ، قد غدا عند فاوست لعنة حملت معه ، لحظة بدأ ، بذور تعاستنا .

وإذا كان قصور معرفتي وشوقي إلى الكمال مصدر معاناة ، فإن قصور معرفة الملائكة لم يبدّل في طبيعتهم ولم يبعث فيهم شوق الإنسان وحنينه. بعض معاناة الإنسان تكمن في كونه إنساناً لا في كونه عقلاً .

---

(١) غوته ، فاوست ، ص ٣ .
(٢) المرجع نفسه ، ص ٣ .

«الشمس تغني كدأبها منذ الأزل
تنافس في النشيد
أخواتها الإجرام
وتدور دورتها التي رسمت لها
بخطىً كالرعد القاصف.
إلا أن منظرها ليبعث القوة ويثير الهمة
في نفوس الملائكة،
وان لم يكن بينهم من يفهم كنهها
ويدرك سرها»[1].

كونه إنساناً وعقلاً، لم يتح لهما، على ما فيهما من روعة وتفوق، أن يقفلا نوافذ القلق التي أشرعت في وعي فاوست. فلا منتهى العلم والفلسفة والشريعة بشافٍ لمرض «فاوست»، ولا تساؤلاته تقف عند حد. يقول «فاوست» المرهق وقد تهافت علمه وفلسفته:

«أجهدت نفسي في دراسة الفلسفة والشريعة والطب، وتعمقت أيضاً ـ ويا للحسرة ـ في دراسة علوم الدين.

بجد لا يعتوره فتور
وهمة لا تعرف الكلل.
ثم أراني ـ أنا البليد المسكين ـ بعد هذا كله
لم أتقدم شبراً
ولم أخط نحو العرفان خطوة.
سُميت الأستاذ والدكتور وقضيت زهاء عشر سنوات وسط تلاميذي

---

(1) غوته، فاوست، ص ١.

أخادعهم وأغرر بهم
وأذهب بهم ذات اليمين وذات الشمال
ثم أرانا بعد هذا كله
لم نزل عاجزين أن ندرك أمراً
أو نلم بشئ ...
ولا ريب إن احترقت مهجتي أسىً وكمداً
على تعب ضائع
وعناء لم يكن تحته من طائل »[1] .

ان تفوق « فاوست » في ذلك الميدان ، ميدان المعرفة والعقل ، لم يقدم خطوة واحدة إلى الإمام على طريق طمأنينة وسعادته . ولم يضع حداً لشكوكه ، بل هي زادته أسىً :

« لا أنكر أني بت أكثر ذكاء من سائر الحمقى :
كالدكاترة والأساتذة والفقهاء والقسيسين ...
بيد أن هذه المنزلة التي بلغتها
جرّت علي الويل والشقاء وسلبتني كل سرور وصفاء
فأصبحت وما تعلمت شيئاً
ولا حصّلت علماً أفيد به تلاميذي
فأصلح به بني الإنسان
وأرشدهم إلى سبل الخير »[2] .

وأي معنى أو قيمة لعلم لا يفيد مريداً ، ولا يرشد إنساناً ، بل هو أعجز من أن يقدم للنفس صفاءها وسرورها .

(١) غوته ، فاوست ، ص ٧ .
(٢) المرجع نفسه ، ص ٨ .

أي قيمة في « علم الطبيعة » يحيل الكون ركاماً مادياً ، جثة ، يطلب منا أن نصدّق أنها تنبض وان ما نسميه حياة ليس إلا بعض تلك الجثة .

وأي قيمة في « منطق » يعلمك أن تنظم الأشياء بهذا الشكل الدقيق أو ذاك ، لكنك لو سألته عن طبيعة تلك الأشياء لرفع حاجباً وسكت عن الجواب . يقول لك العلم على لسان أبليس :

« أحسن الانتفاع بالوقت فإنه سريع الذهاب
ونَظمّ عملك حتى تتوفر لديك فسحة من الزمن
وإني أنصحك أن تبدأ أولاً بدراسة المنطق
حتى يمرّن ذهنك وترتاض روحك
وتحصر فكرك في دائرة ضيقة
وتقيده بسلاسل من الفولاذ
كي لا يكون حراً طليقاً يسرح ويمرح حيث يشاء ...
ويجيءُ الفيلسوف بعد هذا ويريك بالدليل القاطع
أن (الأشياء) يجب أن تكون على هذا النمط ...
وإن لم يكن الأمر الثالث لما كان الرابع
وأن الثاني سبب وجود الثالث
وأنه لولا الأول لما كان الجميع ...
وطريقة العلماء إذا ارادوا وصف جسم حي
هي أن ينتزعوا منه الروح .
ثم يمسكوا أوصاله بأيديهم
ويحدقوا فيها بأبصارهم
وقد ذهبت قيمتها

بعد أن غادرتها تلك الجوهرة الغالية
وهم يسمون تلك « خصائص الطبيعة »[1] .

إن سخرية غوته ، قاسية ، مرّة ، تنزع عن المنطق والفلسفة وعلوم الطبيعة أغلى أرديتها . تستطيع بالمنطق ، إذا شئت أن تكبل روحك بسلاسل من فولاذ . وبالفلسفة يمكنك أن تكون مرشداً ، وأي مرشد ! يمكنك أن تنظم المعرفة أما كيف تحصل المعرفة وما هو دليل يقينها فأمران لا بأس أن تجاهلتهما .

وإذا توقفنا قليلاً عند هذه النقطة لقلنا أن نقد غوته هذا ، هو النقد « النموذجي » الذي رأيناه مع فلاسفة عصره والموجّه إلى المنطق الصوَري والفلسفة الأرسطية ، هو نفس نقد هوبس وبيكون وديكارت روّاد العصر . وإذا كان نقد غوته للمنطق والفلسفة يتوجه إلى كونهما « شكليين » أكثر مما يجب ، فإن نقده للعلوم الطبيعية ، ينطلق من النقيض أي في كونها « مادية » أكثر مما يجب ، مما يعني أن غوته لا يستند في نقده إلى « فلسفة ما » ولا ينطلق من مذهب محدد ، وإذا بحثت عن نقطة إنطلاق حقيقية فلعلها قلقه الدائب .

وإذ يعجز المنطق والفلسفة والعلم ، فهل تنجح الشرائع الدينية وعلومها ؟ ان غوته لا يبذل جهداً ليلحظ مدى قصورها ، فيلجأ إلى سخريته المرة الحادة يعرّي هذا البديل الموهوم !

« خير سبيل تسلكه في هذا العلم
هو أن تصغي بإنتباه لكل ما يقوله الأستاذ

---

(١) غوته ، فاوست ، ٦٥ ـ ٦٦ .

ثم تردده لنفسك
وتكرره أمام الناس .
وتمسّك بالألفاظ ، في كل المسائل ،
عويصها وسهلها ،
وتعلّق بأهداب العبارات ،
فإنها أسلم نهج يوصلك إلى
كعبة الحق واليقين »[1] .

ولا تَقل « حكمة » الطبيب عن تلك الموجودة لدى المنطقي والفيلسوف والعالم والفقيه ، بل تغدو سخرية غوته أكثر طرافة وواقعية حين تتغلغل إلى « سيكولوجية » المهنة ، وهي مهارات تعكس في مجملها شمول معرفة غوته وعمق تجربته في جانبيها النظري البحت من جهة والعملي من جهة ثانية :

« سهلٌ عليك أن تفهم روح علم الطب وسرّه .
بعد أن تدرس علوم الأوائل والأواخر
وتفهم حقائق العالمين : الأصغر والأكبر
وتترك حبل الأمور على غاربها
وتسلم كل شيءْ للقضاء والقدر ....
وأنا أراك قوي البنية كثير الجرأة
فإن أردت أن تكون كثير الثقة والإعتداد بنفسك
وستكسب كذلك ثقة الناس أجمع
تعلّم بنوع خاص كيف تسوس النساء ...

(١) غوته ، فاوست : ص ٦٨ .

وحسبك أن تتصف بالشرف وكتمان الأسرار
فيصبحن جميعاً في قبضة يديك » .[1]

إذ تنهار مظاهر الحضارة ، سبلاً نحو اليقين والسعادة ، وإذا كانت الحضارة لا تفسد «فاوست» وحسب بل وتكاد تفسد الشيطان كما يقول غوتّه ، يجرّب « فاوست » مجموعة بدائل علّه يجد لحيرته ولشكوكه وقلقه حلاً يشفي غليل ذاته ويضع نهاية لمعاناة بعثها فيه إبليس لحظة ظهر مرتدياً أكثر من شكل مصمماً على إخراج الدكتور «فاوست» من أمنه وطمأنينته وثقته . وقد نجح إبليس في ما راهن الله عليه ؛ وها هو «فاوست»، يسقط، حين يكتشف أن كل آمان المعرفة الذي كان له إنما كان وهماً . وبمعزل عن أهمية ما يقترحه غوته ، مضموناً ، وهو أمر نجادل فيه ونذهب غير مذهب ، لكننا لا يسعنا إلا أن نسجّل نجاحاً آخر لغوته ، نجاح شكلي ، إذا جاز التعبير ، فالتحول الحاصل في فكر «فاوست» ، خروجه من نعيم الثقة والطمأنينة والسلام والإيمان إلى الشكوك والمخاوف والقلق والإلحاد ؛ هذا التحول هو أكثر من نزوة أو رغبة ذاتية ، وهو لو كان كذلك لما كان مقنعاً أو منطقياً أو مبرراً . لكن التحول يجري تحت الحاح عامل خارجي ملّح وحاسم ، وليس استخدام غوته لابليس إلا رمزاً لذلك العامل الخارجي الملح والحاسم . أما لماذا الرمز هو إبليس بالذات ، فلعل بعض السبب في ذلك يكمن في كون « فاوست » اسطورة شائعة في المانيا في عصر غوته ثم لما يحتويه مفهوم الشيطان من عناصر شر وقوة وإغراء إلى الحد الذي يمكن معه تحول قناعات لها ثبات قناعات الأستاذ والدكتور والعالم « فاوست » . هذا النجاح ، مضموناً

(١) غوته ، فاوست ، ص ٦٨ ــ ٦٩ .

وشكلاً ، هو مكمن خلود « فاوست » ، مسرحاً شعرياً فلسفياً متميزاً .

فالتحدي لا يجري على مسرح إنساني عادي ، ولا في ثقافة عادية ؛ لكنه تحد يطال أشد أنواع الثقافة تماسكاً ومنطقاً . هو تحد شامل إذاً ، لثقافة عصر برمته .

يحاول « فاوست » إذاً في إتجاه آخر ، الهرب من تلك السلاسل إلى فضاء أرحب أكثر حرية ويقيناً وأمناً :

« الهرب الهرب من هذه البؤرة
ولتنطلق في فسيح الأرض »[١] .

ينطلق « فاوست » إلى آفاق أين منها حدود « العقل » ، هي أكثر دخولاً إلى « قلب » الأشياء ولعلها بالتالي أكثر حقيقة :

« أيها البدر المنير
ليت هذه آخر مرة تراني فيها
أعاني هذا الألم المبرح ...
آه لَيتني كنت فوق قمم الجبال
أمشي مستضيئاً بنورك المحبوب
ثم أسبح مع الأرواح حول الكهوف والغيران
فأطرح عني ما اكسبتني هذه العلوم من ألم وعذاب
وأطهّر نفسي
بقطرات الندى المتساقط من ضيائك »[٢] .

وإذا به أمام جمالات كانت خارج عالمه الذي سجن نفسه فيه :

---

(١) غوته ، فاوست ، ص ٨ .

(٢) غوته ، فاوست ، ص ٨ .

سجن غرفته ، سجن علمه ، سجن طلابه .... بينما الأرض تضج جمالاً :

« هذه الأرض ذات الجمال الرائع
دائبة بالدوران بسرعة يقصر عن تصورها الوهم
يتعاقب عليها النور الساطع والظلام الهائل
والبحر اللجّي يرغي ويزبد
ويندفع تياره إلى سفح الصخور
والبر والبحر كلاهما يدوران
دورة الكواكب الأبدية السريعة »[1] .

غير أن هذا الجمال ليس إلا مظهراً لجمال أسمى ، جمال ذلك « الروح » الأسمى ، روح الأرض :

« أي روح الأرض
أنك أقرب إلي وأدنى مني رحماً ...
إني أشعر بأن قلبي منجذب إليك
أيها الروح
لا بد لي أن أراك
ولو كان في ذلك هلاكي »[2] .

شوق « فاوست » لذلك « الروح » ، شوق المتصوف للاتحاد بمعشوقه ، شوق الجزء ، وقد أنهكه الكد والخيبة ، للاتحاد بالكل الذي هو الحقيقة والمطلق والله . لكن شوقه ورغبة المشاهدة لديه

(١) غوته ، فاوست ، ص ٢ .

(٢) غوته ، فاوست ، ص ١٠ ــ ١١ .

لم تكن من الصلابة ـ أو ربما الصدق ـ بالقدر الذي أعتقده فما إن بدا الروح الذي كان يلح في طلبه حتى استبد به الذعر . لكن السلام سرعان ما يعود لروحه ، ويستعيد بعضاً من طمأنينة كانت له ، انها الآن طمأنينة المريد على عتبة المشاهدة أو طمأنينة المتصوف وقد تملّكه الرضى ، فإذا الأشياء جميلة أخّاذة بينما الربيع يعيد للأرض وللنفس بهاءهما :

«أقبل الربيع ببهائه وصفائه
وإنزاح الجليد عن الجداول والأنهار ،
وأعشب الوادي وأخصب المرعى ،
بينما الشتاء أدركه الضعف والهرم
فانزوى إلى قمم الجبال
حيث يرسل لنا من آن لآن
شؤبوباً * من البَرد ينثره فوق الحقول
ولكن سرعان ما تزول اثاره
لأن الشمس لا تترك جليداً إلا أذابته »[1] .

غير أن الطمأنينة لا تستمر مع الأسف ، وما قناعته أن الشمس لا تترك جليداً إلا تذيبه ، سوى تجربة أخرى يبلوها «فاوست» ، معتقداً أن في ذلك دواء لعلته . لكن « فاوست » واهمٌ . فابليس لا يتركه ، وإبليس كما أشرنا قبل قليل رمز لكل قصور في الفهم أو الإيمان ، رمز لكل شر ورمز لكل ما يمكن أن يُحدث ما أحدثه

(*) تركنا « شؤبوباً » كما وردت في النص ، لكنها لا تتناسب لغة مع تناثر البرد فهي تعني دفقة الماء الغزيرة .

(١) غوته ، فاوست ، ص ٢٩ .

إبليس ، وهو أخيراً تسجيل شاعري لواقع فحواه أن جدار إيمان « فاوست » ليس صلباً بما فيه الكفاية ولا زال فيه أكثر من ثغرة يمكن للشك أن يتسرب منها . ويترنح « فاوست » يميناً وشمالاً بينما هو في قبضة الشيطان :

« ...أصبحتَ الأن لي بلا قيد أو شرط »[1] .

ثم يقوده إبليس إلى تجربة حب مع مرغريت الجميلة ، يندفع « فاوست » في التجربة حتى أقصاها ، يقطف منها لحظات سعيدة ، لكنه يدفع بالمقابل ثمناً غالياً في شوقه وحرقته واستعداده لأن يبذل دونما حدود بل وإستعداده ، كما العاشق المبرّح ، لطلب مبتغاه كيفما كان ولو عد ذلك خيانة أو توسل إليه طريق الجريمة . وظل شفاؤه سراباً ، بل وغدا شاطئ السعادة والطمأنينة أبعد وأصعب منالاً بينما « فاوست » شريد ، طريد ، تائه . فاوست في ذروة أحزانه :

« ويلي ... لقد أصبحت ذلك الشريد الطريد
بل ذلك الوحش البشع .
الذي لا راحة له في الأرض ولا مأرب ،
والذي غدا مثل السيل الجارف
يتدفق من صخر إلى صخر
مندفعاً بقوة إلى هاوية سحيقة ...
أيها الشيطان! أتمنى تقصير هذا الشقاء
وأن كان نزول البلاء ضربة لازم (*)

---

(١) غوته ، فاوست ، ص ٦٣ .

(*) تركناها كما جاءت في النص ، بينما هي لغة « ضربة لازب » .

فلينزل سريعاً ! »[1] .

« فاوست » تاريخ مأساة ، تاريخ عاصف حيث إبليس ـ الشر إعصار لا يقاوم . كيف يقاوم وفي معرفتنا وإيماننا قصور وثغرات . « فاوست » هو الإنسان الذي بلغ منتهى قدراته ، علماً وفلسفة وديناً ، لكن ذلك لم يقرّبه من ذاته وسعادته ولم يحل بينه وبين الشك .

في « فاوست » مراجعةنقدية شاملة لانسان عقود القرن الثامن عشر الأخير وللانسانية البالغة ، حسب مقاييس العصر ، درجة تقدم في كل ميدان : علماً حتى أقصى درجات العلم ، وتكنولوجيا تحيل الطبيعة وما فيها أدوات في خدمة الإنسان ، وفلسفةً تحمل سمات عظمة العصر على الصعيد الأوروبي والالماني بالذات . كانت المانيا الصاعدة خير تجسيد لواقع أواخر الثامن عشر وبدايات التاسع عشر في علمه وتقنيته وفلسفته وسياسته . كانت ثقة الفلاسفة الالمان بواقعهم تبلغ ، كما قيل في تقدهم ، الحد الذي يسمح لكل منهم أن « يشرّع » فلسفة للكون بأسره ، ولا يجد ضيراً في إعتقاده ، كما حال ليبتز ، إنه يحيا « أحسن العوالم الممكنة » ؛ بل هو لا يجد ضيراً في أن يعتقد كما هيجل ، ان المانيا هي ذروة تطور العقل عبر التاريخ وإن فريدريك الأمبرطور هو ، ضمناً ، قمة ذلك التطور وأعلى تجسيد له .

غير أن غوته يبقى في واد آخر . غوته الفنان ، الشاعر ، الفيلسوف ؛ وغو ته الإنسان ، قبل ذلك كله . كان يعيش هاجساً آخر ؛ إذ ما نفع علوم العصر وتقنيته وفلسفته وسياسته وتقدمه إذا عجزت جميعاً عن

(١) غوته ، فاوست ، ص ١٤٣ .

حل ما هو أكثر بساطة وبداهة ؛ ما نفعها إذا عجزت عن توفير السعادة والطمأنينة للانسان وإبعاد مخاوف الشك والقلق !

هذا الإتجاه المعاكس لا يفسر كموقف نظري سليم وحسب ؛ لكنه يُرد كذلك إلى جملة عناصر واقعية يمكن تبين ملامحها في أكثر من موقع في «فاوست» . وهو بكلام آخر نقد إجتماعي لنتائج العلم والتقدم العلمي في الربع الأخير من القرن الثامن عشر ، ذلك النقد الذي يكتسب قيمته من واقع أن الآمال التي عقدت على العقل والعلم ، وهو جوهر التمرد النهوضي على سلطة الكنيسة وإيمانها في نهاية القرن السادس عشر ، تلك الآمال قد ذهبت هباءً بينما حياة الناس في المدن التي أقاموها حول المصانع إزدادت بؤساً ، أين منه بؤس إنسان العصر الوسيط في ظل «تخلفه» «وإيمانه» !

إن نقـد غوته لا حد له ولا آخر له . وغوته لا يحاول ، وهو في ذلك شاعر ، أن يرسم البديل أو يدعو لحل ناجز جاهز أخير . لقد اختار حلاً خلف آخر ، لكنها عجزت جميعاً أن تقدم الحل أو الطريق إلى اليقين والسعادة :

«النظريات كلها عتيقة بالية ،
أما شجرة الحياة فيانعة خضراء ...»[1] .

وكشاعر ، كان غوته يخشى تلك السلاسل والقيود التي تنتظر كل فكر يختلف أو كل إتجاه معاكس ؛ هو خوف الرومنطيقيين الانجليز والفرنسيين ، وفي نفس الفترة تقريباً ، وهلعهم أمام الآلة والمجتمع . هو دفاع عن الطبيعة ضد الآلة ، ودفاع عن الإيمان

---

(١) غوته ، فاوست ، ص ٦٩ .

« الحقيقي » ضد العقل ، ودفاع عن التفرد ضد الجماعة .

يشترك غوته والرومانطيقيين في أكثر من إتجاه وردة فعل ، في التشكيك بالعقل سبيلاً إلى الخلاص ، وفي تقديم القلب على ما عداه ، في العودة إلى الطبيعة وتقديس الحرية والحب ، في تقديس المرأة بالذات التي ستجد في العذراء رمزاً ، في آخر الجزء الثاني من فاوست كما سنرى .

ويشتركان كذلك في التنديد بالزيف المتحكم بالحياة الإجتماعية التي تنوء تحت كاهل قيم وشعارات مصطنعة ومفتعلة إلى الحد الذي تلغي معه كل نقاء ضمير ، وتحول دون إكتشاف الحقيقة ، أو فلنقل ، ولعله جوهر المسألة ، إنها **تغتال الأنبياء** :

« من ذا الذي يجرؤ
أن يسمي الأشياء باسمها الصحيح !
إن القليلين الذين وفقوا لفهم أسرار الكون ،
وبلغت بهم البلاهة
إن اباحوا بمكنونات صدورهم للعامة والغوغاء
فكان جزاؤهم أن قتلوا أو صلبوا أو أحرقوا »[1] .

إن تفرد غوته ، كما الرومنطيقيين ، لا يقوده إلى رفض كل ما هو جاهز وناجز وأخير وحسب ، ونحن نشاركه في هذا ، بل هو يبلغ به حالة إستعلاء مرضية يخشى معها الناس ؛ يخشى على يديه أن تتلوث بما هو عام وغوغائي وعلى أفكاره أن تدجّن وتعلّب في قوالب موسومة .

---

(١) غوته ، فاوست ، ص ١٥ .

كان غوته ، بثقافته الموسوعية ، يتمثل كل سمات عصره ؛ بيد أن شيئاً ما ظل يقلقه ، بل ظل غائباً ، وهو الذات قبل كل علم وبعده . وما دامت الذات خارج علومنا وفلسفاتنا وشرائعنا ، فالتمزق باقٍ :

« هل تحسب هذه الصحائف والأوراق
هي الينبوع الأقدس
الذي تكفي شربة منه لأطفاء الظمأ مدى الدهر !
إن غليلك لن يشفى ،
وظمأك لن يروى ،
ما لم يفض الينبوع من صدرك
ويتفجّر من أعماق نفسك ! »[1] .

إن تجربة فاوست ، كما قد يقال ، سياحة نظرية مثالية ، تحمل هموماً من نوع خاص : هموم التفرد ، هموم المثقفين الذين هم في ثقافة فاوست ، تماماً كهموم « البرجوازي » الميتافيزيقية في فلسفة سارتر بعد أكثر من قرن .

يتضمن هذا الاعتراض قدراً من الصحة ودليلنا إلى ذلك أن فاوست ليس إنساناً عادياً ، كما الناس العاديين ، بل هو يعامل كل ما هو عادي بقسوة ويحتقر ما هو سوقي ، ولذلك فهو لا يتورع عن نعتهم بالجهل والخمول بينما يمر مع تلميذه « واغنر » بين جماهير القرية التي تغني وترقص فرحاً في إحدى إحتفالاتها . ولا يشفع بتلك الجماهير واقع إنها تتحلق حول فاوست وتقدم قرابين الإحترام والإجلال ـ وربما لهذا بالذات هي تستحق نعوت فاوست . والذي يقرأ لرومانطيقي

(١) غوته ، فاوست ، ص ١٥ .

المرحلة يخرج بذات الإنطباعات : تعالٍ لا حدود له ، وفرار باتجاه الطبيعة وقلق لا يجد خاتمة بينما الإنسان موزعٌ ، يتمزق . في « فاوست » كما في أعمال العصر ، مسيرة قلق صعبة ، هي أكثر من ذلك التوتر الذي نبلوه بين الحين والحين . هي المجهول المخيف الذي غدا واقعاً .

غير أنه من الصحيح أن نضيف أن نسيج الواقع الفعلي كان يحفل بمشكلات حقيقية ترتسم في واقع الناس كما في وعيهم ، بل ويمكن القول أن انعكاس تلك المشكلات على الناس العاديين هي موضوعياً أكثر حدة ، لكن درجة « وعي » هذا الانعكاس كانت تجد أعلى شكل لها في معاناة المثقفين أمثال فاوست ـ الرمز ، ثم هي تعاصر تاريخياً حالة تجريد نظرية كاملة يقدمها هيجل في « الوعي التعيس المنقسم » والتي تجد بعدها المادي في جذور « الاستلاب » Alienation بالمعنى الماركسي وغير الماركسي .

إن جزءاً من الرد على تحديات « فاوست » وقلقه وشكه سيتحقق تدريجياً في « تاريخ » القرن التاسع عشر بالذات وفي خطواته الثابتة ـ بعيد موت غوته ١٨٣٢ ـ في مجمل الميادين وفي العلم بالذات في النظريات «التاريخية» الكبرى التي جرى صياغتها : المادية التاريخية ، والداروينية والتحليل النفسي الفرويدي . المحاولات التي نزعت الطابع المطلق والأخير عن « أشياء » هذا العالم واعتبرتها مشروعاً قيد الأنجاز يصعب إيقاف تطوره عند حد أو عتبة أخيرة .

نعود إلى أحداث المسرحية فنتابع إنهيار فاوست الأخير ، وعجزه عن أن يقاوم مشيئة إبليس ، لقد غدا في قبضة يديه ، يندفع في تيار الشر ، لا تردعه جريمة ارتكبها ولا خيانة جناها ، ولا هواناً يعيه . وتلك

مأساته . فهو لم يغب لحظة ، ظل له على الدوام وعيه، لكن ارادته كانت أكثر عجزاً من أن تنسجم مع وعيه أو أن تحاول رده عن الطريق الذي يندفع فيه . تلك الثنائية هي مسمار آخر في نعش العقلانية التي نعاها غوته والتي رأت ، وهي تحسد لتفاؤلها ، أن «العقل أولاً» وأن شرور العالم إنما تلي قصور معرفتنا أو أحكامنا الخاطئة . في « فاوست » تنهار العقلانية نظاماً ، فلم ينفع فاوست كونه بلغ ذروة المعرفة تخصيصاً ، ولم يردعه « المنطق الهادئ » عن طريق إبليس . غير أن طريق أبليس كيما لا يساء فهم غوته ، ليس بخيار أفضل ، ولا حتى بالطريق الناجح ، حسب المقاييس البراجمية ، وتتجلى تلك البقية الأخلاقية في الخاتمة المفجعة والتي تتمثل في رفض مرغريت الخروج من سجنها ، أي رفضها الخلاص القادم على يدي إبليس ، فتصر أن تبقى في سجنها . وبينما يخرج فاوست وإبليس ، خائبين دونما مرغريت ، كانت الأسئلة الأولى تعود من جديد إلى نقطة الصفر ، تتردد بين الخير والشر ، أو بين الملائكة وإبليس :

«إبليس : كتب لها الهلاك !

اصوات من السماء :

كتبت لها النجاة ! »[1] .

ويخرج فاوست مع إبليس بينما مرغريت ، رمز الخير الباقي ، تستغيث من الداخل « هنري .. هنري .. » . هذه النهاية تثير من الأسئلة أكثر مما تجيب . وإذا كان لصراخ مرغريت أن يجد معنى ، في تفسيرنا ، فهو رمز الأمل الباقي حقاً الذي ما انفك ينده فاوست محاولاً اخراجه من لجة الشك واسترجاعه من قبضة الشيطان . هو تفاؤل غوته ،

(١) غوته ، فاوست ، ص ٢٠٨

تفاؤل انسان القرن الثامن عشر / التاسع عشر والذي لم يكن قد فقد بعد كل أمل له .

هكذا تنتهي مسرحية «فاوست» في «الجزء الأول» الأقرب إلى غوته والأصدق دلالة دون أن يعنينا نوع خياراتها بالذات ، على أهميتها ، لكننا نستكمل في الواقع تكاملاً ، في الشكل والمضمون ، لمسيرة الترابط الداخلي العفوي بين الفلسفة والشعر ، في أرقى صياغة وفرّتها عبقرية غوته ومهاراته المتفردة. في الجزء الثاني تستمر مسيرة فاوست لكنها تنحو مناحي أكثر رمزاً وخيالاً فتغدو شكلاً من أشكال المسرح الذهني . هي تصبح أملأ بالأفكار والأرواح والحكمة، لكنها تتراجع ، إلى حد ما ، شكلاً . وأخيراً يتحقق لفاوست خلاصه ، أو بشكل أدق ، يستعيد ذاته فيمسك بزمام الطريق الصحيح نحو الخلاص :

«أيتها القلوب التائبة
فلتنشدي بعينيك
محيا الخلاص !
ولتباركي ، ولترتفعي
من خلال فرح الخلق !
ولتكن كل خفقة خير
لك ، يا بتول ،
يا ملكة الأمومة
ولتحفظينا ، أيتها الآلهة ،
في نعمتك ! »[1] .

(١) Goethe, Faust, part 2, p. 228.

تلك هي « فاوست » إذاً ، مسرحية غوته الشعرية الرائعة ، أو مفخرة الشعر الألماني كما يقال ، هيكلاً هائلاً لتجربة عصر برمته ، تختزل في الشعر خيارات وثقافة بلا حدود ، وتسجّل لغوته ، في الأدب الفلسفي ، نجاحاً يكاد يكون كاملاً .

لم يكن نجاح مسرحية «فاوست» في مضمونها الفلسفي وحسب ، وقد جسّدت في أرقى صيغ كل معاناة الانسان في مواجهة حضارة خرجت عن إرادته فغدت قيداً وقدَراً وعدواً . ولكن نجاحها الحقيقي إنما يكمن في قدرتها أن تجد لذلك المضمون الأعمق الشكل الجمالي الاسمى ، لا كهدف في ذاته أو لذاته ، وانما سبيل وأداة في يد المضمون كيما يجد أقصى ذاته فيبلغ منتهى قدرته في التأثير والفعل . ويحتفظ العمل ، في ذلك كله ، بتفرد الفن ورمزه وايحائه وجماليته ؛ وهو لذلك أدب فلسفي .

الفصل الثالث

جبران خليل جبران بين الشعر والفلسفة

« أنا غريب في هذا العالم ...
أنا غريب وقد جبت مشارق الأرض ومغاربها فلم أجد مسقط رأسي
ولا لقيت من يعرفني ولا من يسمع بي ! »[1] .

إنها كلمات الشاعر في « عواصف » جبران ، غريب في شوارع الدنيا وأسير جدرانها . وهذا الغريب ليس إلا جبران ذاته ! من « يوحنا المجنون » إلى « خليل الكافر » ... إلى « التائه » .

والغربة قد تكون لفيلسوف ، لكنها في الأساس غربة شاعر ! ولعل جبران ظل حتى آخر لحظة من عمره شاعراً رغم أن المسافة بين شعر « الأرواح المتمردة » وشعر « النبي » ، شاسعة كالمسافة بين بشري ونيويورك .

هو الشاعر إذا تمرد مع يوحنا المجنون على تقاليد أقامت جداراً بين الكنيسة والإنجيل : « وإذا ما ذهب إلى الكنيسة عاد مكتئباً ، لأن التعاليم التي يسمعها من أعلى المنابر هي غير التي يقرأها في الإنجيل ،

(١) جبران ، العواصف (المجموعة الكاملة ، ج ١) ص ٤٨٧ .

وحياة المؤمنين مع رؤسائهم هي غير الحياة الجميلة التي تكلم عنها « يسوع الناصري »[1] .هو الشاعر إذا تمرد مع « خليل الكافر » ضد الظلم : « ...... لأن قلبي قد تعب في داخلي من متابعة الكذب والرياء . لأن نفسي أبت أن تتنعم بأموال الفقراء والمساكين . لأن روحي قد امتنعت عن التلذذ بخيرات الشعب المستسلم إلى الغباوة . خرجت مطروداً لأن جسدي لم يجد راحة في الغرف الرحبة التي بناها سكان الأكواخ . لأن جوفي لم يعد يقبل الخبز المعجون بدموع اليتيم والأرملة »[2] .

وهو الشاعر أخيراً إذا تجاوز مع المصطفى في « النبي » كل الأجزاء والأعراض والظاهر إلى الحقيقة وإلى المحبة الشاملة :

« إنني ماضٍ مع الريح يا أبناء أورفليس ....
إنني على أتم الإستعداد للسفر .
فقد وصل الجدول إلى البحر . واتيح للأم العظيمة أن تضم
ابنها إلى صدرها مرة ثانية » .

وكم كان رائعاً في ذلك كله ، مجدّداً، مبدعاً وأصيلاً، رغم العمر القصير الذي كان ينتظره . ثمانية وأربعون عاماً (١٨٨٣ ـ ١٩٣١) بين ميلاد في بشري وممات في مدينة نيويورك ، لم تسع « كلمة » جبران ، لم تسع صوته ، خنقته وهو لم يصدح بعد :

« جئت لأقول كلمة وسأقولها ، وإذا أرجعني الموت قبل أن الفظها ، يقولها الغد » .

---

(١) جبران ، الأرواح المتمردة (المجموعة الكاملة ، ج ١) ص ١٢٩ .
(٢) جبران ، النبي (المجموعة الكاملة ، ج٢) ص ١٣٧ .

لحياة جبران غاية ، لذلك ـ ولذلك فقط ـ كان يحيا جبران ، ولعله لا يزال . وغايته : رسالة ، كلمة ، أحرقت في صدره كل بال هش ، وتفتحت سراً سراً ، تكاملت حيناً وتناثرت أحياناً ، تزيّت أكثر من شكل ، تلوّنت ألوان الأرض كلها ، تدرجت ، لكنها لم تتناقض !

كانت مقالة جبران « الموسيقى » ـ ١٩٠٥ ـ بداية تمرسه باللفظة والنغم ! والكتيب يبقى بين جدران الذات يبحث عن سر الفتنة الكامنة في الموسيقى وأثرها فيجعلها أعلى الفنون « يا موحية الشعر ومنظمة عقود الأوزان »[1] ، ثم يمضي بأن يجعل لكل مقام فيها أثراً مستقلاً في النفس ، له طعمه الخاص ، إلى أن يختتم المقالة بدعوة الإنسان « أن يرى بسمعه ويسمع بقلبه » .

وإذا كان هذا الكتيب الصغير لا يقول في المضمون شيئاً جديداً ، لكنه يفتتح في العربية نهجاً جديداً في الكتابة يؤلف بين الشكل النثري والمناخ الشعري ، في صيغ مباشرة ، مقتضبة ، تترنح بين اللفظة والنغمة ، وهي في ذلك كله تبدو عفوية رغم أنها متقنة ، وذات موسيقى داخلية موحّدة قوية بصدقها اليقيني والإيماني البارز . ولعل ما قلناه هو ميزة كتابات جبران الأولى ـ وليس « الموسيقى » إلا بعضها . هي لا تكتسب أهميتها من عمق الفكرة بل من شكل الصياغة وتفرد الصوت ، وفي الرؤى الواعدة الكامنة في لب كل ما كتبه ـ ولقد حاول جبران أن يبقى على الدوام اميناً لتفرده ـ وظل متميزاً لا في

---

(١) جبران ، الموسيقى (المجموعة الكاملة ، ج١) ص ٤٣ .

ما كتب بل في **كيف كتب** ، أي في الشكل . ومدلول هذا التحول يتجاوز الطابع الذاتي الفردي ، ليغدو مدلولاً تاريخياً ، يمثل إستجابة جبران الذاتية لحاجات وتحديات ملّحة في الواقع الثقافي المشرقي وفي العربية . وهي إستجابة مركّبة في الحقيقة تصل بين ثقافتين وتركّب ، في تفرد ، بين إتجاهين : محاولات التجديد والتحديث في العربية على كل الصُعد ، بدءاً من النصف الثاني للقرن التاسع عشر ، والثقافة الغربية التي أتاحت له أن يعاني بدائل موجودة فعلاً لما كان يدينه ويرفضه ، واقعاً وثقافة . هذا التحول سيكون بادياً للعيان في « الموسيقى » وفي أعمال المرحلة الأولى بكاملها. بعد «الموسيقى» ، تخرج اللفظة من حدود الذات، تساكن الناس– ناس لبنان في أواخر القرن التاسع عشر – في معاناتهم وظروف حياتهم ، في جهلهم الذي يجعلهم عبيداً ، وفي الثورة التي ترفض ما هو قائم فتندفع على لسان فرد أو بين يدي فرد يقوم في الناس مصلحاً ونبياً ، كما أحلام الشعراء .

هوذا الموقف الإجتماعي الأول الذي يتشكل في فكر جبران (في عرائس المروج والأرواح المتمردة والأجنحة المتكسرة). ولكن هذا الوضوح في المضمون ، هذه البساطة والمباشرة ، لا تتم جميعاً على حساب الشكل بل يبقى الشكل الجبراني متفرداً وذا جمالية خاصة وصوت خاص ، كما يمكن القول أن أهمية المضمون تصبح ثانوية ، مع تقادم الزمن ، إذا ما قيست بالشكل الجبراني الجديد في الكتابة ، إذ دفع بالفخامة والجزالة والتكلف إلى الخلف ليحل بدلاً منها لغة جديدة رومانسية هادئة وغنية إلى الحد الذي لا يوصف بالصور باللون وبالموسيقى : « سكن الليل ورقدت الحياة في مدينة الشمس وأطفئت السرج ... وطلع القمر فانسكبت أشعته على بياض الأعمدة الرخامية

المنتصبة كالجبابرة تحفر في هدوء الليل مذابح الالهة ! »[1] .

هذه الأنسنة للأشياء لا يتقنها إلا شاعر رومانسي ، تماماً كصوره : « المملوءة بسحر الهدوء والموحَدة بين أرواح النيام وأحلام اللانهاية »[2] .

والرومانسية والأنسنة والإحياء لمظاهر الطبيعة ليست ببعيدة عن المضمون نفسه ، الخالي من التعقيد كما في « رماد الأجيال والنار الخالدة »، الأقصوصة الأولى في « عرائس المروج »، حيث يموت الحبيبان في خريف ١١٦ ق.م. وليعودا فيلتقيان عام ١٨٩٠ في مدينة الشمس بعلبك :

« قد أعادت عشتروت روحينا إلى هذه الحياة كيلا نحرم ملذات ومجد الشبيبة يا حبيبي ....

تعانق الحبيبان وشربا من خمرة القبل حتى سكرا ونام كل منهما ملتفاً بذراعي الآخر إلى أن مال الظل وأيقظتهما حرارة الشمس »[3] .

هذه البساطة في الفكرة تتلازم في الحقيقة مع التجديد البالغ الجرأة والأصالة والتفرد الذي يحكم الشكل. وما يقال في « رماد الأجيال » يقال في « مرتا البانية » « ويوحنا المجنون » ! وهي حكايات يغلب عليها ، كما في أعمال هذه الفترة جميعاً ، طابع الفاجع والتعبير المباشر مع الميل إلى رسم اللوحات والخطوط من خلال تناقضات

---

(١) جبران ، عرائس المروج (المجموعة الكاملة ، ج١) ص ٤٧ .
(٢) جبران ، عرائس المروج (المجموعة الكاملة ، ج١) ص ٤٧ .
(٣) جبران ، عرائس المروج (المجموعة الكاملة ، ج١) ص ٥٧ .

مبالغ في حدتها : « مات والدها وهي في المهد وماتت أمها قبل بلوغها العاشرة ، فتركت يتيمة في بيت جار فقير » هذا أول حكاية مرتا البانية ، وبالطبع فان هذا المدخل كفيل أن يختصر ويفسّر لك كل أحداث الحكاية ، بحيث تصبح الأحداث متوقعة بل ومملة ، مرتا التي يخطفها فارس من المدينة بعد أن أغراها وعوداً إلى ... أن يلتقي الكاتب بطفل يتيم يبيعه زهراً فيقوده إلى أمه إلى مرتا إياها المريضة في آخر لحظات عمرها الشقي ، فيعزيها بمطولات لا تتميز بشيءٍ في الحقيقة إلا في تعبيرها عن هوية جبران الشاب : همومه الإجتماعية ، التزامه جانب الضعيف والمنبوذ والشقي من خلال إطار روحاني عمومي غير محدد بل وساذج أحياناً : « أنت مظلومة يا مرتا وظالمك هو ابن القصور ذو المال الكثير والنفس الصغيرة (!) »[1] هذا الكلام طبعاً لا يعوّل عليه وليس دليلاً إلى جبران ، لكن رغم الضعف الواضح في المضمون وبمقاييس اليوم على الأقل فان لغة جبرانية ـ وهذا هو الأهم ـ كانت في طريقها إلى التكامل والتفرد .

في « يوحنا المجنون » يتحول جبران إلى إعادة مناقشة مسلمات الكنيسة عقيدة وممارسة ، من خلال حكاية يوحنا الذي تحاول الكنيسة منعه من قراءة انجيله حيث يرى أن الكنيسة لا تمت إليه بصلة : « حياة المؤمنين مع رؤسائهم هي غير الحياة التي تكلم عنها يسوع الناصري »[2] .

ومما لا شك فيه أن معاناة جبران الفعلية ، معاناته هو أهله ومعارفه في أواخر القرن التاسع عشر ، منظور إليها في معيار تقديس الإنسان كقيمة في ذاته ، تحولت إلى فاجع حقيقي وموضوعاً لا يمكن

(١) جبران ، عرائس المروج (المجموعة الكاملة ج١) ص ٦٥ .
(٢) جبران ، عرائس المروج (المجموعة الكاملة ، ج١) ص ٧٠ .

تجنبه عند جبران الشاب المثالي الحالم ، وشكلت بالتالي مصدراً لا ينضب لأفكاره وصوره . ويتجلى إنفعاله هذا في خطابية مباشرة تحمل فكراً بمضامين محدّدة بدت دقيقة الصياغة : « هل يبيع الفقير حقله منبت خبزه ومورد حياته ليضيف ثمنه إلى خزائن الدير المفعمة بالفضة والذهب ... انظروا يا قساة القلوب إلى هذه المدن والقرى الفقيرة ففي منازلها يتلوى المرضى على أسرة الأوجاع ، وفي حبوسها تفنى أيام البائسين ... وعلى طرقها ينام الغربان ، وفي مقابرها تنوح الأرامل واليتامى ، وأنتم ههنا تتمتعون براحة التواني والكسل وتتلذذون بثمار الحقول وخمور الكروم »[1] .

ويشيع أن يوحنا « مجنون » لانه يقول أموراً تخرج عن المألوف :

« كان يوحنا يجلس ... ينظر بعينين دامعتين نحو القرى والمزارع المنتثرة على كتفي الوادي مردداً هذه الكلمات بتنهيدات عميقة انتم كثار وأنا وحدي فقولوا عني ما شئتم وافعلوا بي ما أردتم »[2] .

اخترت هذه العينات لأن الأمر لا يختلف بقليل أو كثير في الأجنحة المتكسرة أو في الأرواح المتمردة فما انفكت مسألتان تتمحور حولهما كل كتابات جبران الأولى :

- موقع المرأة في وضع يسيطر عليه أربابها فتقاد من أذنها صاغرة مهانة إلى حيث لا رأي لها فيه ولا قوة على ردّه (مرتا البانية ، وردة الهاني ، سلمى كرامي ...) .
- تحالف الكنيسة مع الإقطاع ضد جمهرة الناس من فقراء

(١) جبران ، عرائس المروج (المجموعة الكاملة ، ج١) ص ٧٣ .
(٢) جبران ، عرائس المروج (المجموعة الكاملة ، ج١) ص ٨١ .

وفلاحين ومعدمين ، يقودان الناس إلى الجهل والفقر والعبودية والاستسلام أعمى لا يبقى من إنسانيتهم إلا فاجعاً دخل هو الآخر في إطار المألوف .

غير أن جبران لا يخرج عن إطار الوقائع الفجة المباشرة ـ إلانادراً ـ بل يبقى تجريبياً ونسخياً من حيث الموضوع ينقل الفكرة ليعمل قلمه فيها تحليلاً وتشريحاً ، في استطراد رومانسي وحالم ، ثم يصيغ رداً على ذلك كله. والرد الجبراني على ذلك الواقع ، كان رفضاً نموذجياً مثالياً ، حمّله جبران كل لاوعيه ، كل العناصر والمؤثرات التي أسهمت في صياغة الرد الجبراني . لقد تخيل جبران أن منقذاً لا بد أن ينهض ، يصلح ، يحرر ويعيد العدل ، ويعيد المسيحيين إلى المسيحية ، مسيحية الإنجيل ، إذ أن جبران لم يخرج ، في هذه المرحلة على الأقل ، عن اعتبار الإنجيل طريقاً يصلح لأن يكون مثالاً ، الطريق الذي ضل عنه الفاسدون . كان جبران يحلم بالمنقذ ، بالبطل ، وبطل جبران : فرد ، رافض ، متمرد ، مصلح ، مؤمن . **بطل جبران نبي** ! لكنه تعيس ، جاء قبل أوانه ، خذلته الجماهير ، لم تفهمه فانكفأ إلى ذاته وحيداً مجنوناً وكافراً . لكن النبي المهزوم في هذه المرحلة هو ذاته « نبي » أورفليس المنتصر بعد حين ، بل ... لعله هو ذاته جبران كما يحلم أن يكون أو كما هو فعلاً في قرارة ذاته !

أفاق فكر جبران في هذه المرحلة تبدو محدودة بشكل ملفت للنظر ، فهو لا يتعدى ظاهر ما يحدث ، فالهموم النظرية ليست واضحة في هذه المرحلة ، بل هو يكتفي بمسح اجتماعي من خلال أشكال أدبية : صوراً ولوحات مؤثرة تصف مباشرة واقعاً محدداً ثم يحاول الرد عليه من خلال النبي المرسل ، المنقذ : يوحنا المجنون أو خليل

الكافر ، يقول الحقيقة للناس ، يدعوهم إلى التمرد ، ينتصر حيناً ويهزم أحياناً . الرد الحقيقي على ذلك كله يكمن ببساطة في الحرية ، وحدها الحل ، وكم هو متفائل ، وحدها الطريق إلى حياة أفضل :

« من أعماق هذه الأعماق نناديك أيتها الحرية فاسمعينا . من جوانب هذه الظلمة نرفع أكفنا نحوك فأنظرينا . وعلى هذه الثلوج نستجد أمامك فأرحمينا . أمام عرشك الرهيب نقف الآن ناشرين على أجسادنا أثواب أبائنا الملطخة بدمائهم ، عافرين شعورنا بتراب القبور الممزوج ببقاياهم ، حاملين السيوف التي اغمدت بأكبادهم ، رافعين الرماح التي خرقت صدورهم ،ساحبين القيود التي أبادت أقدامهم ، صارخين الصراخ الذي جرّح حناجرهم ، نائحين النواح الذي ملأ ظلمة سجونهم ، مصلّين الصلاة التي انبعثت من أوجاع قلوبهم ، فاصغي أيتها الحرية واسمعينا »(1) .

جمالية الشكل الجبراني جليّة في ذاتها كما في خدمة المضمون وذلك أسلوبه الخاص في وصف الأحداث ، في بعثها حيّة أمامك من خلال الصورة واللون والموسيقى ، فيخلق لوحات حيّة ، أشبه ما تكون بسناريو فعلي تشارك فيه بخيالك وعاطفتك وبحواسك : هو يتصرف بالصورة كما لم يفعل كاتب عندنا قبله :

« ولم تمر ساعة حتى انطفأت السرج في الأكواخ وألقت السكينة وشاحها على تلك القرية ، وحملت الأحلام أرواح الفلاحين تاركة روح الشيخ عباس ساهرة مع أشباح الليل ، مرتعدة أمام ذنوبه ، متعذبة بين أنياب هواجسه »(2) .

(1) جبران ، الأرواح المتمردة (المجموعة الكاملة ، ج1) ص ١٦٠ – ١٦١ .
(2) جبران ، الأرواح المتمردة (المجموعة الكاملة ، ج1) ص ١٦٣ .

في « الأجنحة المتكسرة » كانت كل الشروط الكفيلة بتجاوز هذه المرحلة قد نضجت وتكاملت ، فحاول جبران أن يتحول من شكل « الأقصوصة إلى « الرواية » ، وهذا التطور في الشكل له معناه ، فالرواية في وحدة سياقها وشخصياتها تعكس وحدة الفكر وتركزه . في « الأجنحة المتكسرة » ظلت مسألة المرأة الشرقية وصراعها ضد التقاليد مسألة مركزية ممثلة في « سلمى كرامه » التي تحاول أن تبقى أمينة لمبادئها وشرفها من خلال إيمانها بقدسية الحب .

لكن المأساة تلوح ، فتزوج سلمى كرامه دونما رأي منها إلى ابن أخ المطران ، فينكسر القلب ، وتقضي نحبها . هي هزيمة جبران المثالي الرومانسي ، أحلام كانت تعجز في بساطتها أن تحدث التغيير المطلوب . المضمون حتى الآن عادي ولا يخرج عن إطار تحليلاته واداناته السابقة . غير أن الجديد في الأجنحة المتكسرة هو ذلك البعد الفلسفي الذي يجرّد مفاهيم العلاقة المقدسة في الحب وهو ما يحصل للمرة الأولى في كتابات جبران المتجهة نحو المزيد من التعقيد: « إن الجامعة البشرية قد استسلمت سبعين قرناً إلى الشرائع الفاسدة فلم تعد قادرة على إدراك معاني النواميس العلوية الأولية الخالدة »[1]. نقول أن جبران حاول أن يكتب رواية ، لكنها لم تكن رواية بالمعنى الحقيقي بل كانت مجموعة استطرادات وحواشي على هامش أقصوصة تدور في فلك بضعة أحداث محكومة سلفاً ودفعة واحدة بكل النتائج التي ترتبت بعد ذلك . وربما كان واقع جبران ، بالمعاناة التي لم « تتنمذج » أو بالتعقيدات غير الناضجة ، لم يتح لجبران ، ولغيره في نفس الفترة ، انتاج رواية بالمعنى الحقيقي للكلمة .

---

(١) جبران ، الأجنحة المتكسرة (المجموعة الكاملة ، ج١) ص ٢٢٤ .

ولعل جبران قد أدرك صعوبة الكتابة في الرواية فاقلع عن هذا الشكل دونما رجعة ، ليتحول بعد ذلك الى المقطوعات والعظات والشذرات والأمثال في إطار « الشعر المنثور » ـ كما أسماها ميخائيل نعيمه(*) ـ وجبران في ذلك كله أديب وشاعر وفنان يركّب صوراً عابقة برائحة الأرض والربيع والحلم :

« هلمي يا محبوبتي نمشي بين الطلول فقد ذابت الثلوج وهبت الحياة من مراقدها وتمايلت في الأودية والمنحدرات ......
ها قد نشر الربيع ثوباً طواه ليل الشتاء ....
تعالي لنشرب بقايا دموع المطر من كؤوس النرجس ....
اقتربي مني يا حبيبة نفسي ، فقد خمدت النار وكاد الرماد يخفيها ... ضميني فقد انطفأ السراج وتغلبت عليه الظلمة ...
ها قد اثقلت أعيننا خمرة السنين .... آه يا حبيبتي ما أبعد الصباح ... في هذا العالم ! »[1] .

« دمعة وإبتسامة » الكتاب الذي نشره نسيب عريضه في سنة ١٩١٤ يضم مقالات وقطع كتبها جبران بين ١٩٠٣ و١٩٠٨ في أثناء تطوافه بين بيروت وباريس وبقية العواصم الأوروبية ، كان في أثنائها قارئاً للأدب الأنجليزي خصوصاً ، مما أعطى كتاباته الجديدة آفاقاً وأبعاداً أضافت لأحلامه عمقاً وإتساعاً غير محدودين . فسمت معرفته وتجاوز حالات التمرد وأعراضها الجزئية إلى حدود أسمى ، لقد تجاوز التفاصيل إلى « المبادئ » و« القوانين » التي تحكم الأعراض والتفاصيل ، فإذا الحياة أسمى من كل المظاهر الفاسدة . في الحياة

(*) لنعيمه مقدمة غنية لأعمال جبران الكاملة والمنشورة في بيروت .

(١) جبران ، دمعة وابتسامة (المجموعة الكاملة ، ج١) ص ٢٤٤ ـ ٢٤٥ ـ ٢٤٦ .

حكمة أختارت ما يجب أن يكون ، واختارت بنظامها وقائع هذه الدنيا . كيف تفسّر هذا التحول الحاصل في الموقف الجبراني ؟ تفسير هذا التحول يكمن في جملة عناصر منها نضوجه ، وشروط حياته الجديدة ، وإتساع مدى ثقافته كما أنها لا تفصل من أثر الثقافة الهندية الروحية وبيان ذلك أن « دمعــة وابتسامة » المنشور في سنة ١٩١٤ إنما يلي تتلمذ جبران للجمعية « الثيوصوفية » في حدود سنتين ١٩١١ـ ١٩١٢ ، وربما قبل ذلك .

هذه العناصر ، جميعاً ، أسهمت إذاً في التحول الجبراني نحو الرضى ، رضى من استسلم بكليته للحياة : « لو علمت يا خليلي الفقير ، أن الفاقة التي تقضي عليك بالشقاء هي هي التي توحي إليك معرفة العدل وتبثك إدراك كنه الحياة لرضيت بقسمة الله »[١] .

والرضى لا يتأتى إلا بالمحبة ، كتز جبران ، فكتب في باريس عام ١٩٠٨ في عيد ميلاده : « في الخمس والعشرين سنة الغابرة قد أحببت كثيراً .... فالمحبة هي كل ما استطيع أن أحصل عليه ولا يقدر أحد أن يفقدني إياه : »[٢] وفي ذلك كله ، كان جناحا جبران قد حملاه بعيداً فارتوى بالمحبة وأنتسب إلى الأرض أمًّا ، في صلاة نهاره وليله .

« دعوني أنم ، فقد سكرت نفسي بالمحبة .
دعوني أرقد ، فقد شبعت روحي من الأيام والليالي ....
ها قد بلغت قمة الجبل فسبحت روحي في فضاء الحرية .....
اخلعوا هذه الأثواب ودلوني عارياً إلى قلب الأرض .

(١) جبران ، دمعة وابتسامة (المجموعة الكاملة ، ج١) ص ٣١٠ .
(٢) جبران ، دمعة وابتسامة (المجموعة الكاملة ، ج١) ص ٣١٨ .

مددوني ببطء وهدوء على صدر أمي »[1] .

بهذا الشمول ، تجاوز جبران مرحلةً في حياته، لقد تجاوز تصنيف الناس ، تجاوز الباطل والحق ، الشر والخير ، الألم واللذة ؛ فالكون نظام والنظام لا يخطئ :

« لأن الحكمة السرمدية لم تخلق شيئاً باطلاً تحت الشمس » .

تجاوز جبران تمرد « وردة الهاني » وثورة «خليل الكافر» وصراع « سلمى كرامه » إلى افاق الإنسانية الأرحب : « أنت أخي وكلانا ابن روح قدوس وكلي . وأنت مماثلي لأننا سجينا جسدين جبلاً من طينة واحدة » .

وتمثّل ذلك التحول ، مضموناً وشكلاً ، في « المواكب » قصيدة جبران المطولة الصادرة في سنة ١٩١٩ . ولا يحتفظ جبران في القصيدة بقناعاته الأخيرة وحسب ، بل تتحول القصيدة بكاملها مسرحاً شاملاً تصطرع فيه « حقائق » الحياة ، التي أختزلها ، من خلال حس التعميم الذي بدأ ينمو لديه ، إلى صوتين : **صوت الظاهر** ، **وصوت الحقيقة أو الباطن** . الصوت الأول هو جزء من تاريخ جبران وتجربته ، إذ قدّمت الدنيا لجبران ، في واقعه وأهله ، تجربة مرّة ومعاناة ومآسي لا تنسى . غير أن ذلك ليس كل الحياة أو كل الحقيقة . لقد علّمته ثقافته أن ذلك ليس إلا مظاهر وأعراض « حقيقة » أسمى من خير الظاهر وشره . والحوار بين الصوتين أو التيارين ، حوار في ذات جبران ؛ الأول يمثل ظاهر الحياة في خيرها وشرها :

---

(١) جبران ، دمعة وابتسامة (المجموعة الكاملة ، ج١) ص ٣٣٥ .

الخير في الناس مصنوع إذا جبروا
والشر في الناس لا يفنى وإن قبروا ...
فأفضل الناس قطعان يسير بها
صوت الرعاة ومن لم يمش يندثر[١]

فيجيب الصوت الآخر ، أن الحياة وحدة ، لا ظاهر ولا باطن ، لا خير ولا شر ، بل استسلام لنظام شامل ولحكمة سرمدية :

ليس في الغابات راعٍ　لا ولا فيها القطيع ....
ليس في الغابات دينٌ　لا ولا الكفر القبيح ....
ليس في الغابات عدل　لا ولا فيها العقاب ....
إن عدل الناس ثلج　إن رأته الشمس غاب ....
ليس في الغابات عزم　لا ولا فيها الضعيف ....
ليس في الغابات علم　لا ولا فيها الجهول ....
ليس في الغابات حر　لا ولاالعبد الذميم ....

والصراع بين الصوتين ، يستغرق القصيدة بكاملها ، ولعله صراع لم يحسم في نفس جبران رغم الأيحاء الذي يتسرب أنه قد حسم فعلاً ، القصيدة تحتوي إذاً على روائع من شعر جبران الفلسفي الباقي الأثر :

ليس في الغابات موت　لا ولا فيها القبور ....
فالذي عاش ربيعاً　كالذي عاش الدهور ....
هل اتخذت الغاب مثلي　منزلاً دون القصور ....
فتتبعت السواقي　وتسلقت الصخور ....
هل تحممت بعطر　وتنشفت بنور ....

(١) جبران ، المواكب (المجموعة الكاملة ، ج١) ص ٣٥٣ .

وشـربت الفجـر خمـراً   في كـؤوس من أثير ....
هـل جلسـت العصر مثـلي   بين جفنـات العنب ....
والعنـاقيد تدلـت   كثريـات الذهب ....
هل فرشت العشـب ليـلاً   وتلحفـت . الفضـا ....
زاهـداً في مـا سيأتـي   ناسيـاً ما قد مضـى ....
وسكـوت الليـل بحـر   موجـه في مسمعـك ....
وبصـدر الليـل قلـب   خافـق في مضجعـك ....
أعطـني النـاي وغـن   وأنـس داء ودواء ....
إنمـا النـاس سطـور   كتبـت لكـن بمـاء ....

نقول ان في القصيدة روائع من شعر جبران الفلسفي ، ولا يعني ذلك بحال أن كل ما فيها شعر فلسفي حقيقي . والتمييز هذا هو خير تجسيد للمعيار الذي نستخدمه في تصنيف الشعر الفلسفي . **فالقصيدة ككل ، قصيدة فلسفية ، غير أنها ليست كلها أدباً أو شعراً فلسفياً** . فما يعنينا في الأدب الفلسفي ليس مقدار الفلسفة بالذات ، وما يهمنا حقاً هو أن لا يخسر الشعر ذاته حين يحمل هموم الفلسفة . « المواكب » قصيدة مسكونة بالفلسفة ، فيها كما رأينا روائع من الشعر الفلسفي ، لكن بعضاً آخر من شعرها يخلو من الشعر ليتحول نظماً مفتعلاً ركيكاً ؛ يحق لنا أن نتساءل معه عن مدى حاجة جبران إليه وهو الذي تدثّر بلغة الشعر في كل كلمة خطّها ، وما ألوان الفاظه إلا أحاسيس ومشاعر أكثر جمالاً وغنىً وعمقاً ، بل وأكثر شعراً من بعض شعر « المواكب » . ولعل إلزام جبران نفسه بقافية ووزن وعلى مدى قصيدة مطولة قد قاده ، رغم بعض النجاحات التي تحققت فعلاً ، إلى تكلف وضعف ، لم يضف إلى المواكب وإلى جبران ، الاّ هنّة قصور واضحة . خذ مثلاً بعضاً من

تلك الركاكة ، التي تحمل فلسفة غير أنها ليست بشعر فلسفي :

ليس في الغــاب لطيـــف ليتــه ليــن الجبـــان
ليس في الغــاب ظــريــف ظرفــه ضعــف الضئيل ....
ليس في الغابات عـــــزم لا ولا فيهــا الضعيــف.[1]

شعر كهذا ، إذا أجيز تسميته شعراً ، ليس شعراً فلسفياً بالمعنى الحقيقي أو هو أدنى مستويات الأدب الفلسفي بالمعنى الدقيق الذي نستخدمه .

كما أن « القصيدة » في بيتها الأخير « ... سطور كتبت بماء » تتبنى موقف « كيتس » : « احفروا على لوح قبري : هنا رفات من كتب اسمه بماء » ، وهو ما كان رفضه في « دمعة وابتسامة » حين قال : « احفروا على لوح قبري ، هنا بقايا من كتب اسمه على أديم السماء بأحرف من نار » .

إن قضايا عديدة لم تحسم بعد في قناعات جبران . وما نقول عنه تدرجاً ، لم يك في الواقع سهلاً. هذا التدرج الحاصل في مضمون الفكر الجبراني لم يك ذا خط مستقيم ولم يك سهلاً ، بل انت لتلحظ اضطراباً في رؤى جبران ، وعوداً عن مواقف كنا نظن أنه قد أمكن تجاوزها . ويبدو الأمر واضحاً في « العواصف » ، فيتبنى في حفار القبور موقفاً من الناس يصنفهم بين قوي وضعيف ، وهو الذي تجاوز كل تصنيف ؛ تفوح منه رائحة العظمة والجبروت ، وهو الذي استسلم برضى للحكمة السرمدية ، ويسقط أسير أنانية الإنسان الهاً يعبده : « في الصباح أجدف على الشمس ، وعند الظهيرة ألعن البشر ، وفي

---

(١) جبران ، المواكب (المجموعة الكاملة ، ج١) ص ٣٥٨ .

المساء أسخر بالطبيعة وفي الليل أركع أمام نفسي وأعبدها ....

أنا والزمان والبحر لا ننام ولكننا نأكل أجساد البشر ونشرب دماءهم ونتحلى بلهاثهم ....

وفي اليوم التالي طلّقت امرأتي وتزوجت صبية من بنات الجن. ثم اعطيت كل واحد من أولادي رفشاً ومحفراً وقلت لهم: اذهبوا وكلما رأيتم ميتاً واروه في التراب: ومن تلك الساعة وأنا احفر القبور وألحد الأموات، غير أن الأموات كثيرون وأنا وحدي وليس من يسعفني »[1] .

في « العواصف »، يعلن جبران هزيمته أكثر من مرة، كأنه المنقذ وقد أصبح منبوذاً أو المخلّص الذي خُذل :

« ماذا تريدون مني يا بني أمي !....

أأهدل كالحمائم لأرضيكم أم أزمجر كالأسد لأرضي نفسي ؟

قد غنيت لكم فلم ترقصوا ونحت أمامكم فلم تبكوا، فهل تريدون أن اترنم وأنوح في وقت واحد ؟

نفوسكم تتلوى جوعاً ... ولكنكم لا تأكلون ... نفوسكم تختلج عطشاً ... فلماذا لا تشربون ؟ »[2] .

هي أحزان جبران وقد اختارت أهله هدفاً.

ثم يختتم المقالة بسورة غضب مجنون :

« أنا أكرهكم يا بني أمي لأنكم تكرهون المجد والعظمة.

أنا احتقركم لأنكم تحتقرون نفوسكم.

(١) جبران، العواصف (المجموعة الكاملة، ج١) ص ٣٧١.

(٢) جبران، العواصف (المجموعة الكاملة، ج١) ص ٣٩٠.

أنا عدوكم لأنكم أعداء الآلهة ولكنكم لا تعلمون ! ! ! »[1] .

هذه الصور السوداء التي تحكم العواصف ؛ كيف نفسّرها ؟ أين منها جبران « دمعة وابتسامة » ؟ هل يكفي القول أنه تأثير ينتشه وقد أحال جبران مجنوناً آخر ؟ وهل تبدو مصادفة كون « العواصف » كتبت بعد الحرب الكونية الأولى ، أي بعد جنون العالم وبعد مجاعة لبنان تخصيصاً ؟ **إن احزاناً لا حد لها قد تملكت جبران في « العواصف » فجرى جريحاً ، يجرجر صليبه ، يئن تحته وقد هاله كل ما رأى** . هاله ، مثلاً ، أن يدفن أهله جماعات وهو بَعيد لا يمد لهم يداً :

« مات أهلي وأنا قيد الحياة أندب أهلي في وحدتي وانفرادي ....
مات أهلي أذل ميتة ، وأنا ههنا أعيش في رغد وسلام ....
لو كنت جائعاً بين أهلي الجائعين مضطهداً بين قومي المضطهدين
لكانت الأيام أخف وطأة على صدري ....
ولكني لست مع قومي الجائعين المضطهدين السائرين في موكب الموت ....
أنا ههنا بعيد عن النكبة والمنكوبين ولا أستطيع أن أفتخر بشيئ حتى ولا بدموعي .
وماذا عسى يقدر المنفي البعيد أن يفعل لأهله الجائعين ؟
ليت شعري ماذا ينفع ندب الشاعر ونواحه ؟ »[2] .

هوذا شعور جبران بالذنب ، ألزم نفسه به ! مشاعر من كان

(١) جبران ، العواصف (المجموعة الكاملة ، ج١) ص ٣٩٣ .
(٢) جبران ، العواصف (المجموعة الكاملة ، ج١) ص ٤٢٨ .

أهله يوم كانت الشمس على ثغورهم الباسمة ، واذا به الآن يبكيهم وهو البعيد !

وزاد هذا الشعور من غربة جبران ووحدته ، فترنّح في «العواصف» ، مُتعباً ، يرثي أهله حيناً ويرثي نفسه في كل حين ، حاملاً صليب وزره بين تبرير واعتذار وبين أهل كأنهم اختاروا طريق الكارثة يوم جعلوا من « مرتا البانية » و « وردة الهاني » و « سلمى كرامه » ضحايا لشرفهم ، ويوم جعلوا « يوحنا » مجنوناً ، و « خليل الراعي » كافراً !

لا غرو أن تتحول « العواصف » وفي ظل هكذا مناخ سوداوي إلى قصيدة سوداء ، قاتمة المقاطع ، مظلمة ، وقد اطفأت الكارثة كل سرج الأمل :

« في ظلام الليل ينادي بعضنا بعضاً .

في ظلام الليل نصرخ ونستغيث وخيال الموت منتصب في وسطنا ...

في ظلام الليل يسير الموت ونحن نتبعه ، وكلما التفت الموت إلى الوراء يسقط منا ألف إلى جانبي الطريق ومن يسقط يرقد ولا يستيقظ ومن لا يسقط يسير قسر إرادته عالماً بأنه سيسقط ويرتد مع الذين سقطوا ورقدوا ....

في الهزيع الأول من الليل ينادي الطفل امه : يا أماه أنا جائع .

فتجيبه الأم قائلة ، أصبر قليلاً يا ولداه .

وفي الهزيع الثاني ينادي الطفل أمه ثانية : يا أماه أنا جائع فاعطيني خبزاً . فتجيبه ليس لدي خبز يا ولداه .

وفي الهزيع الثالث يمر الموت بالام وطفلها ويصفهما بجناحه

فيرقدان على جانب الطريق ، أما الموت فيظل سائراً محدقاً إلى الشفق البعيد ....
في ظلام الليل ، وليس لظلام الليل نهاية ، نناديكم أيها السائرون في نور النهار ؛ فهل أنتم سامعون صراخنا ؟ »[1] .

جبران في ذلك كله شاعر ، يبكي دمعاً ودماً ، يحسن على الدوام استخدام اللفظة فيجريها قوية مؤثرة تصيب الهدف بلا تردد :

وهوذا الأدب بالضبط ، وهوذا الشعر ، لم يتقنه إنسان في أجيال العربية المعاصرة كما اتقنه جبران خليل جبران . لقد إتحد المضمون بالشكل فبلغا الذروة .

لكن الثورة التي اشعلت نارها في « العواصف » سرعان ما تهدأ ، فيستعيد جبران هدوءه ، ويستعيد ثقته بحكمه الحياة ونظامها السرمدي :

« وعظتني نفسي وأثبتت لي أنني لست بأرفع من الصعاليك ، ولا أدنى من الجبابرة . وقبل أن تعظني نفسي كنت أحسب الناس رجلين : رجلاً ضعيفاً أرق له أو أزدري به ، ورجلاً قوياً اتبعه أو أتمرد عليه . أما الآن فقد علمت أنني كوّنت فرداً مما كوّن منه البشر جماعة ، فعناصري عناصرهم وطويتي طويتهم ....
وعظتني نفسي فعلمتني أن السراج الذي أحمله ليس لي . والأغنية التي أنشدها لم تتكون في أحشائي »[2] .

هذا التوحيد بين الذات والآخر ، والتي تمثل ذروة التخلي عن الانا الفردية والدخول في ملكوت الكل ، الأرض ، أو الطبيعة ، أو النظام ،

---

(١) جبران ، العواصف (المجموعة الكاملة ، ج١) ص ٤١٧ .
(٢) جبران ، البدائع والطرائف (المجموعة الكاملة ، ج١) ٥١٨ .

أو الله ، لم يتأتى لجبران حقيقة جاهزة نهائية ، وانما كان يسير إليه ويتدرَّج نحوه ، بتطور فكره وبعوامل التركيز والوحدة التي بلغت أقصى مدى لها في « النبي » .

كانت الفكرة تتكامل مذ خمدت ثورة « العواصف » ومع تحول جبران الى الانجليزية في « المجنون » الصادر عام ١٩١٨ ، كانت الفكرة قد تبلورت واتخذت شكلاً عاماً : « وكما يطوي البحر جدولاً منحدراً إليه طواني الله في أعماقه وعندما انحدرت إلى الأودية والسهول كان الله هنالك أيضاً » .

وإذ يقترب من الكمال يدفن جبران ذاتاً من ذواته ليتحد بذاته الكلية ، ويدفن كل حاجز يفصل بينه وبين الآخر : « أنا مثلك سابقاً نفسي ، لأن الظل المنبسط أمامي عند شروق الشمس ، سيتقلص تحت قدمي عند الظهيرة . وسيعقب هذا الشروق شروق آخر ، فيحدث ظلاً ثانياً أمامي ، ولكن هذا الظل عينه سيتقلص تحت قدمي أيضاً في ظهيرة أخرى »[1] .

لقد بدت نصوص هذه المرحلة أغنى فكراً في إدانة كل أوهام الفردية فوراء الذات المنفصلة ، ذات كلية شاملة :

« ان لي وراء هذه الذات السجينة ذاتاً حرة طليقة ....
فكيف أكون ذاتي الحرة الطليقة ؟
أجل كيف أكون ذاتي الحرة الطليقة ...
قبل أن أثأر لنفسي فأذبح جميع ذواتي المستعبدة ،
أو قبل أن يصير جميع الناس أحراراً طلقاء ؟ »[2] .

---

(١) جبران ، السابق (المجموعة الكاملة ، ج٢) ص ٤٧ .
(٢) جبران ، السابق (المجموعة الكاملة ، ج٢) ص ٧٣ .

في « السابق » كانت شمس المحبة الهائلة ترتفع رويداً رويداً :
« لقد أحببتكم كثيراً وفوق الكثير ....
أحببتك أيها القوي مع أن آثار حوافرك الحديدية لا تزال ظاهرة في لحمي .
وأحببتك أيها الضعيف على رغم أنك جففت إيماني وعطّلت علي صبري ....
أجل أحببتكم جميعاً .....
ولكن واأسفاه فأن قلبي الطافح بحبكم قد حوّل قلوبكم عني ....
ها قد ولّى الليل ، ونحن أولاد الليل يجب أن نموت عندما يأتي الفجر متوكئاً على التلال ، وستبعث من رمادنا محبة أقوى من محبتنا ، وستضحك في نور الشمس ، وستكون خالدة »[1] .

لكن « السابق » المهزوم ـ كما يوحنا المجنون وخليل الكافر من قبل ـ لم يكن في الحقيقة غير مقدمة «للنبي» الذي مثّل الإنتصار بأبهى معانيه ، انتصار كل القيم التي ناضل جبران في سبيلها منذ « الأرواح المتمردة »، والتي هزمت أكثر من مرة ، وصُلب حاملها على أكثر من خشبة . لكنه لم يفقد الأمل ، بل زادته المحن والهزائم عزماً ونضوجاً وصلابة ، وهو ما أثمر انتصار « المصطفى » في أورفليس ـ مدينة الإنسان .

في « النبي » ألقى جبران عصى ترحاله ، كأنه وصل شاطئه ، فلم يعد غريباً ، ولم يعد منبوذاً ، ولم تعد قضيته مهزومة :

« وعندما دخل المدينة استقبله الشعب بأسره ....
فوقفه شيوخ المدينة وقالو له :

(١) جبران ، السابق (المجموعة الكاملة ، ج٢) ص ٧٤ .

بربك لا تفارقنا هكذا سريعاً .
فقد كنت ظهيرة في شفقنا
وقد أوحى شبابك الأحلام في نفوسنا .
وأنت لست بالغريب بيننا ... »[1] .

وإذا كان « المصطفى » منتصراً في « النبي » ، فبعض السبب في ذلك أن فكره ـ فكر جبران ـ قد تكامل بالمحبة فبات إيمانه بحكمة النظام الشامل مطلقاً ، ودفعت إلى الظل كل مظاهر التردد والتمرد والنيتشوية التي داخلت فكره حيناً . ولما خاطب المصطفى أبناء أورفليس لم يجد غير المحبة بذاراً يزرعونه :

« المحبة تضمكم إلى قلبها كأغمار حنطة .
وتدرسكم على بيادرها لكي تظهر عريكم .
وتغربلكم لكي تحرركم من قشوركم .
وتطحنكم لكي تجعلكم أنقياء كالثلج ....
ثم تعدّكم لنارها المقدسة لكي تصيروا خبزاً مقدساً يقرّب على مائدة الرب المقدسة »[2] .

فالمحبة هي الطريق إلى قلب الحياة :
« كل هذا تصنعه المحبة بكم لكي تدركوا أسرار قلوبكم . فتصبحوا بهذا الإدراك جزءاً من قلب الحياة »[3] .

والمحبة بين يدي الشاعر هي أغنية، لكنها تستحيل بين يدي جبران طريقاً ومسالك من الذات إلى الذات ، فهي البحر الأعظم ، منها

(١) جبران ، النبي ، (المجموعة الكاملة ، ج١) ص ٨٤ .
(٢) جبران ، النبي (المجموعة الكاملة ، ج٢) ص ٨٧ .
(٣) جبران ، النبي (المجموعة الكاملة ، ج٢) ص ٨٨ .

وإليها كل جدول :

« المحبة لا تعطي إلا نفسها ـ ولا تأخذ إلا من نفسها .
المحبة لا تملك شيئاً ، ولا تريد أن يملكها أحد :
لأن المحبة مكتفية بالمحبة »[1] .
بالمحبة تدخل قلب الله ، قلب المعرفة والنظام :
« أما أنت إذا أحببت فلا تقل : إن الله في قلبي ، بل قل بالأحرى :
أنا في قلب الله » .

ها قد عاد الجدول إلى البحر ـ فبات واحداً معه ، وتتحول المعرفة إلى سلوك ، ينسجم مع المبدأ في أجزاء الحياة العملية : في الزواج والابناء ، والعطاء ، والعمل ، والمسكن ، والثياب ، وغيرها ... وحين يبلغ الذات ـ فأية شريعة تقوده :

« أما أنتم ، الذين يمشون وهم يحدقون إلى الشمس بأجفان غير مرتعشة ، فهل في الأرض صورة تستطيع أن تستوقفكم هنيهة ؟ ...
وما هي الشريعة البشرية التي تقيدكم إذا كنتم لم تحطموا نيركم على باب سجن من سجون الإنسان »[2] .

لا تتناقض مُثل المصطفى في « النبي » مع مطالب الفلاحين في « الأرواح المتمردة » مثلاً ولا مع تحرير سلمى كرامه في « الأجنحة المتكسرة » ـ لكنها تتجاوزها فتبني عالماً من الحرية جديداً ومعنى للحرية جديداً :

« الا ان ما تسمونه حرية إنما هو بالحقيقة أشد هذه السلاسل قوة .

---

(١) جبران ، النبي (المجموعة الكاملة ، ج٢) ص ٨٨ .
(٢) جبران ، النبي (المجموعة الكاملة ، ج٢) ص ١١١ .

وإن كانت حلقاته تلمع في نور الشمس وتخطف أبصاركم »[1] .

إنما الحرية يوم تتخلون عن ذاتكم البالية في سبيل ذاتكم الخالدة :

« وماذا يجدر بكم طرحه عنكم لكي تصيروا أحراراً سوى كسر صغير رثة في ذاتكم البالية »[2] .

والخير بالتالي ليس خارجك بل هو في الوحدة مع الذات :

« أنت صالح ، يا صاح ، إذا كنت واحداً مع ذاتك »[3] .

إن الخير الذي فيك إنما هو في حنينك إلى ذاتك الحقيقية ، وهذا الحنين فيكم جميعاً وسيكون واقعاً يوم نتحرر من الأعراض والظواهر . فليست الحقيقة بياناً يتلى ، وليست الصلاة بالألفاظ ولا بالشفاه :

« لا أستطيع أن أعلمك الصلاة بالألفاظ ....

ولا أقدر أن أعلمك صلاة البحار والأحراج والجبال ، بيد أنكِ ، وأنت ابنة الجبال والأحراج والبحار ، تستطيعين أن تجدي هذه الصلاة محفورة على صفحات قلبك .

فإذا أصغيت في سكينة الليل سمعت الجبال والبحار والأحراج تصلي بهدوء وخشوع :

ربنا وإلهنا ، يا ذاتنا المجنحّة .....

أنت حاجتنا وكلما زدتنا من ذاتك زدتنا من كل شيء »[4] .

وأنت لن تجد الله في الأحاجي والألغاز :

---

(١) جبران ، النبي (المجموعة الكاملة ، ج٢) ص ١١٣ .

(٢) جبران النبي (المجموعة الكاملة ، ج٢) ص ١١٣ .

(٣) جبران ، النبي (المجموعة الكاملة ، ج٢) ص ١٢٣ .

(٤) جبران ، النبي (المجموعة الكاملة ، ج٢) ١٢٦ ـ ١٢٧ .

« وان شئتم أن تعرفوا ربكم ....
تأملوا حولكم تجدوه لاعباً مع أولادكم .
وارفعوا انظاركم إلى الفضاء الوسيع ....
تأملوا جيداً تروا ربكم يبتسم بثغور الأزهار ، ثم ينهض ويحرك يديه بالأشجار »[1] .

ويندفع « النبي » في خطبة الوداع سيلاً يجرف كل الهش الذي تراكم في الذات :

« انكم لستم محصورين في سجون أجسادكم . كلا . ولستم مقيدين بجدران بيوتكم وحدود حقولكم . فأن الذات الخفية التي تمثل حقيقتكم تقطن فوق الجبال وتهيم مع الرياح » .[2] :

وإذا جاءت الكلمات غامضة فلا تتلمسوا وضوحاً :

« الغموض والسديم هما بداءة كل شيء لا نهايته ...
والحياة ... إنما تتصور أولاً في الضباب وليس في البلور » .

وجبران في مسيرة المصطفى شاعر ، ولا كالشعراء ، يسكب الحكمة أناشيد فرح وحرية ، ويحمّل اللفظة ثمار البحار الغريبة التي تبلغ حد اللا معقول :

« إن الريح تهب بعنف ....
وهؤلاء الملاحون رفقائي الذين سمعوا جوق المنشدين
في البحر الأعظم قد أصغوا إلي بطول أناة .
ولكنهم لن ينتظروا ثانية واحدة بعد .
فانني على أتم الأهبة للسفر .

(١) جبران ، النبي (المجموعة الكاملة ، ج٢) ص ١٣٤ .
(٢) جبران ، النبي (المجموعة الكاملة ، ج٢) ص ١٤٣ .

فقد وصل الجدول إلى البحر . وأتيح للأم العظيمة أن تضم ابنها إلى صدرها مرة ثانية .
فالوداع يا أبناء أورفليس .
قد غربت شمس هذا اليوم .
وأغلق علينا أبوابه كما تغلق زنبقة الغور أوراقها على غدها ....
ولا تنسوا أنني سآتي إليكم مرة أخرى ...
قليلاً ولا ترونني ، وقليلاً وترونني .
لأن امرأة أخرى ستلدني »[1] .

إن قارئ جبران ـ وفي مؤلفاته الإنجليزية تحديداً ـ سيلاحظ بلا ريب أن جبران قد دخل عالم الفلسفة ، بل حاول صياغة فلسفة متميزة . غير أنه لم يدخل من باب المنطق وإنما من باب الشعر .

جبران لم « يجر » الفلسفة إلى أدبه ، لم يقحمها فيه . هو على العكس دخل بأدبه إلى الفلسفة . والفارق بين الإثنين ليس يسيراً .

لقد عرف جبران الفلسفة هموماً وأسئلة وتحديات ، مسافة لم تردم بين الظاهر والحقيقة ، بين الواقع والحلم ، بين العرَضي والضروري ؛ ولم يعترف بها أدلة ومقاييس ومناهج وأدوات . هذه جميعاً غريبة عن جبران الفنان والأديب والشاعر . وهو لم يحاول خلاف ذلك !

« إنما الشعر كثير من الفرح والألم والدهشة مع قليل من القاموس »[2] .

ساكنت الفلسفة أعمال جبران ، هموماً وآفاقاً ومواقف ، بينما غابت أداة وأدلة ، فأعطت أدبه عمقه وقوة أيحائه وعناصر خلوده

(١) جبران ، النبي (المجموعة الكاملة ، ج٢) ص ١٤٤ ـ ١٤٥ .

(٢) جبران ، رمل وزبد (المجموعة الكاملة ، ج٢) ص ١٦٣ .

فبدا أدباً فلسفياً. في مادته مرآة هموم العصر كما الرسّام ، وهموم الإنسان في كل زمان كما الفيلسوف. وجبران في ذلك كله فنان يسكنه هاجس التفرد ، أصيل ، مبدع وشاعر عاشق ؛ تعلّق باللفظة فأقام لها معبداً ، غنّاها ، رسمها ، ولوّنها ؛ فطاوعته وجرت ، كما أراد ، صوراً ولوحات وغاباً من النبت السحري الغريب .

لقد ظل جبران ، حتى آخر عمره ، شاعراً. كيف لا والشعر عنده أقرب إلى قلب الحياة وأكثر تعبيراً عن نبضه :

« عندما لا تجد الحياة مغنياً يتغنى بقلبها ، تلد فيلسوفاً يتكلم بعقلها »[1].

(١) جبران ، رمل وزبد (المجموعة الكاملة ، ج٢) ص ١٥٩ .

الفصل الرابع

سارتر

المسرح والرواية... والفلسفة!

« إن كل حضارة ستصل يوماً ما ، لحظة أزمتها ... » هوذا قدر الحضارة عند كولن ولسن ، حيث يتحول التاريخ متحفاً لهياكل الحضارات البائدة ؛ تماماً كالهياكل العظيمة للحيوانات المنقرضة في متحف التاريخ الطبيعي . ولسنوات خلت ، كان « أوزولد اشبنغلر » في السنوات الأولى من القرن العشرين يرصد مجموعة المعطيات والتحولات الطارئة مستخلصاً ما أسماه « سقوط الغرب » ؛ سقوط حضارة مادية بكاملها ، إذ هي مصابة بتصلب الشرايين في أطرافها كافة ، وتشكو بصفة مستمرة من إرتفاع ضغط الدم ومن شحوب يصبغ جلدها . وكان طبيعياً ، في ظل هكذا أزمة ، أن تجد ذلك التحدي الحضاري منعكساً وفاعلاً في الفلسفة والأدب وباقي أنواع فنون القرن العشرين ، في محاولات تقترب أو تبتعد لكنها تبقى في إطار أزمة الحضارة والتحديات الإنسانية في مستويات الشعور والمعرفة والسلوك . بين هذه المحاولات ، كانت الوجودية أكثرها نشاطاً وضوضاء وربما تماسكاً ، فلم تثر فلسفة في القرن العشرين من الجدل ما أثارته الوجودية ، وباتت مذهباً بلا ضفاف ، للمفكر ، للأديب

للفنان كما للانسان العادي ، على حد سواء ، يجتمعون على مبادئ عامة قليلة سهلة الصياغة ، ويتفرقون بعـيد ذلك جماعات ومذاهب وتفسيرات ، تؤمن حيناً وتلحد أحياناً ، وتتعارض على المستويات النظرية والسياسية والإجتماعية ، فتتأرجح ذات اليمين وذات الشمال ، وتبقى مع ذلك متفردة ومتميزة . لقد أضحت سمة للعصر ، في أوروبا كما في أوساط المثقفين حيثما كانوا . يقول ريجيس دوبريه بحق : ان جميع مثقفي عصرنا ، من بيونس أيرس الى بيروت ، إنتسبوا ذات لحظة من حياتهم الى اسرة سارتر .

وإذا كان شيوع الوجودية هو أمر ينسب في الحقيقة لسارتر . لكن الوجودية كفلسفة هي أكثر تقادماً . للوجود جذور تضرب عمقاً في التاريخ الإنساني ، بذوراً وعناصر وومضات لم يتح لها أن تتميز إلا في القرن التاسع عشر مع الفيلسوف الدانماركي سورين كركجارد(*) الذي قاد ثورة فلسفية ـ كانت « يومياته » أجلى صورها ـ استهدفت الفكر التجريدي واستهدفت تخصيصاً المنهج الهيجلي والمذهب الهيجلي :

« ابتعدوا عن المذهب ، ابتعدوا عن الفكر النظري ، ابتعدوا ... قبل كل شيئ عن هيجل » . لقد هاله شمول المذهب الهيجلي إلى درجة استيعاب كافة أجزاء الوجود ومظاهره ، في سياق عقلاني صرف ، يوحّد حتى درجة المطلق بين الجزئي والعام ، بين الذاتي والموضوعي ، وبين الفرد والمطلق ، فكان لا بد لكركجارد المتحصن في حدود الذات وإنفعالاتها أن يصرخ رافضاً عقلانية منهج هيجل : « أنا يا هيجل الدليـل الحي على دحض فكرتـك عن هوية الداخـل والخـارج ،

(*) ١٨١٣ ـ ١٨٥٥

فأنا أظهر غير ما ابطن ، وأنا أحمل اسراراً لا استطيع البوح بها ... »

لكن الصوت الذي بقي أوحداً ومنعزلاً ، اندوى في القرن العشرين ليتحول ريحاً بالغة العنف تعصف ببنى العصر الفكريه. فتدفن إلى الأبد تفاؤل القرن التاسع عشر وثقته بعلمه ومناهجه وأدواته وقوانينه. ولتسقط عن العقل الإنساني بساطته وأمانه يوم تنازل عن ذاته للتاريخ وللضرورة والقوانين ، ولتدفع بالأنسان الفرد مرة أخرى إلى الواجهة. الانسان ـ الفرد كمعطى مطلق يتحول إلى مسألة مركزية في الوجودية. منطلقاً وسبيلاً وهدفاً ومعياراً ، فتخضع المفاهم والمدركات والموضوعات لأعادة فحص شاملة ولإعادة تقويم جذرية من منظار فردي محض ذا طابع اخلاقي اساساً.

يجد الوجودي نفسه أمام الوجود مباشرة، قبل أي تحديد ، ولا يتحوّل الوجود إلى كينونة إلا بالانسان. « فالوجود سابق على الماهية » * كما يقول سارتر. لقد اعتادت الفلسفات المدرسية والمثالية أن تضع الماهية أولاً ثم الوجود ـ هو تقادم بالذات أو بالزمن أو بالاثنين معاً ـ أو تضعهما ، في أحسن الأحوال ، معاً. وحده الوجود أولاً ووحده حقيقي فعلاً ، في حدود ما يمكن التحدث عنه حقيقة ، هو أكثر أوّلية من كل الاضافات ، حسب سارتر :

«فان يوجد المرء ، هو ببساطة أن يكون هنا. ان الموجودين يظهرون ويدّعون أنفسهم يتلاقون ولكننا لا نستطيع أبداً

(*) المعادلة التي يقترحها سارتر : الوجود يسبق الماهية ، ترث وتنقض في الحقيقة موقفين آخرين مختلفين : (١) الموقف الأرسطي المدرسي الذي يرى ان الماهية مساوقة للوجود و(٢) الموقف الافلاطوني ـ المثالي ـ الذي يرى ان الماهية سابقة للوجود.

ان نستنتجهم »[1] .

الإنسان موجود أولاً ثم يصبح كذا أو كذا .
ولكن أي وجود هذا ؟ ان الأمر يقتضي مزيداً من التحديد .

الوجود هو القيمة الأولى لدى الإنسان . ولكن أيكون ذلك موقفاً فعلياً إلا على المستوى النظري والقَبلي أي الميتافيزيقي تحديداً وهو ما ترتعد له الوجودية . ويصبح الأمر أكثر سوءاً إذا ما أعتبر من زاوية ثانية . فإذا كان الوجود هو حالات جزئية ، فردية ، منعزلة ، فهو بذا يفتقر إلى يقين فعلي من جهة كما لا يسمح من جهة ثانية باتخاذ أي موقف ـ إذ أن في كل موقف قدراً من الربط والتجريد والتعميم والمعقولية وهذا ما يتنافى مع الوجودية في نقطة بدايتها ، لأن اليقين وكل موقف إنما يلي في الواقع ولا يسبق .

مهما يكن من أمر الاعتراضات هذه ـ ولسنا معنيين بذلك الآن ـ يبقى أن الوجودية هي كما قدّمنا جزء أساسي وضروري من ثقافة القرن العشرين ، قيض لها الكثير من النفوذ والتأثير في الأوساط الفكرية والأدبية والفنية في السنوات الأربعين الأخيرة ، وفي المانيا وفرنسا بالذات ، ولعل سبب هذا التخصيص يكمن في كون الوجودية لا تتصدى لمسائل نظرية بحتة ، وإنما لقضايا وهموم فعليه أنتجتها الحياة المعاصرة ، وفي أكثر أشكالها تقدماً .

تلتقي الوجودية اذاً في مذاهبها المختلفة على جملة مقدمات نظرية لعل أوّلها تقديم الوجود على الماهية ، مما سيكون مدخلاً للتمييز بين

(١) سارتر ، الغثيان ، ص ١٨٥ .

وجود الشيء في ذاته وبين درجة كينونته حسب معرفتنا. وهو ما يميّز بين الانسان وباقي الكائنات، فالوجود لا يتوفر إلا للأنسان حين يحس هذا الوجود ويعيه ويمارسه من خلال الإختيار الحر. في اللحظة التي يبدو العالم فيها تلفيقياً مزوراً ومتعسفاً ولا حقيقياً، يصبح مرعباً فيتحتم الاختيار. عليك أن تمارس فعل الاختيار، أن تختار موقفك وطريقك، رغم أن لا منارة تهديك ولا يد تمتد إليك. ولا تستطيع إلى ذلك فراراً من اختيارك ونتائجه. لذلك تحتم على الإنسان أن يكون حراً وتحتم عليه أن يختار بينما مسؤولية كل العالم على كتفيه، وهو يرتجف حتى العظم في قلق وجودي مصيري.

الموقف الوجودي ذاتي أساساً، ثم ينسحب على المعطى الموضوعي وهو شكّي استطراداً يخضع معقولية العام للتساؤل فيدين كل استنتاج ولا يبقي إلا اختيار اللحظة والمعرفة الناتجة عنها. هو لا ينفي موضوعية تقترح أنت لها مقدمات وتعريفات وفرضيات.

أما خارج ذلك فما من مطلق، وكل موضوع في التاريخ والزمن ـ يؤكد كركجارد في يومياته ولعله الموقف الوجودي الأكثر تماسكاً ـ له طابع مؤقت، عرضي، وغير ضروري. وحين يمسي الإنسان في هكذا موقع، لا بد للعالم أن يبدو غريباً بل ومفزعاً ـ روكانتان، في «الغثيان»، يمسك حصاة ليرميها على شاطئ البحر، وحالما يحدق بها يرتعد فزعاً فيقذفها بعيداً ويجري. كان «كافكا» يقول: العالم «قلعة» لا يمكنني النفاذ إليها. أن تحاط بالشك واليأس والغربة والعدمية، فكيف ترجو بعد خلاصاً؟ في محاولة حل الأشكال هذا، يفترق الوجوديون إتجاهات ومذاهب فنهم من يرى الخلاص في الإيمان (كركجارد مثلاً) أو حتى في الإنتحار (شوبنهاور: لماذا

الحياة؟؟) أو لعله في الفن والإبداع (كما سارتر في «الغثيان»). إذا كانت الحياة عبثاً ومصادفة وطريقاً مسدوداً؛ فإن الانتحار، خيار شوبنهاور لن يجدي ولن يغيّر حرفاً:

«كنت في وحدة فظيعة جداً حتى أني فكرت في الإنتحار. غير أن ما امسكني هو التفكير بأن أحداً لن يتأثر لموتي، وسأكون في الموت أشد وحدة (*) مما كنت في الحياة»[1].

الوجودية من كركجارد إلى هيدجر وياسبرز وهوسرلز إلى سارتر هي محاولة في تدمير الميتافيزقيا وكل بناها التاريخية، من خلال بيان قصور كل تفسير للإنسان بمبدأ ثابت أو ماهية أو مطلق. هي واقعية، ولكن من نمط متميز جداً.

غير أن الوجودية لا تستوعب هذه المحاولة وحسب أي هي ليست بياناً مجرداً، بل هي تستجيب في الحقيقة لتحولات في الواقع والمعرفة (العلم، الفلسفة، علم النفس ...) هي الخصوصية التاريخية الحضارية في القرن العشرين أو جملة الوقائع الجديدة.

لقد دفنت تحولات القرن العشرين، علماً وسياسة وفلسفة، إلى غير رجعة تفاؤل القرن التاسع عشر. إنه النضوج الذي يقود إلى الشك والقلق بدل أن يكون علاجها:

«الفرق بين عالم البالغين وعالم الأطفال هو أحد الفروق الرئيسية بين عالم القرن العشرين وعالم القرن التاسع عشر»[2].

(١) سارتر، الغثيان، ص ١٦٥.

(*) لعل ذلك ما يحدث حقاً لأبطال سارتر و «الأبواب المقفلة» تجسّد أعلى أشكال تلك اللعنة التي تلاحق الانسان حتى جهنم.

(٢) كولن ولسن، اللامنتمي، ص ٦.

لقد حمل القرن العشرين من التبدلات ما كان كفيلاً بزعزعة تلك الآمال ، « فالكليات الشمولية » التي خططها هيجل على الورق في « فنمنولوجيا الروح » وأرعبت كركجارد ، تحوّلت في القرن العشرين إلى « كليات شمولية » في الواقع ، سلبت الإنسان ذاته ـ باسم المجتمع أو الله أو التاريخ ـ وذلك بالغائها بعده الفردي وحريته . وكان طبيعياً أن تنتج بالتالي أشكالاً من الاستلاب والغربة والخوف والقرف واليأس ، وهي جميعاً إحساسات أكثر مما هي مواقف . وليس من المصادفة في شيء أن تترعرع وجودية القرن العشرين في المانيا أولاً حيث أنظمتها الفلسفية شمولية كلية حتى الاختناق ، ثم أن تسود أوساط المثقفين في المانيا وفرنسا بعيد صعود النازية ، كرد عليها تحديداً وعلى جنون العالم بصفة عامة ـ العالم الذي لا زالت يداه تقطر من دم الحرب الكونية الأولى والسائر قدماً وبثبات نحو مجزرة جديدة في الحرب الكونية الثانية .

وعلى ذلك فالرعب والخوف والقلق الوجودي هو رعب وخوف وقلق واقعي ـ بمعنى ما ـ ينعكس في الأدب الوجودي دواراً وغثياناً وتشاؤماً وعبثاً : « من العبث أننا ولدنا ، من العبث اننا سنموت » ـ الذباب . هذا الشرخ الحاصل في الوعي والهوة الفاغرة فاهاً حوّلت الحياة الإنسانية إلى فاجع دائم الحضور ، ماثلاً في تجربة كل لحظة محدثاً من الاختلاط والتشويش والفزع ما يحيل كل خارج إلى « قلعة » مقفلة ، وكل وضع إجتماعي إلى طغيان غير قابل للتفسير في غربة وعزلة تتنافى وكل نظام أو كل مؤسسة . في الأدب الوجودي ادانـــة مستمرة لكل نظام كوني أو اجتماعي (للدولة كما للحزب) ـ خذ مثلاً الأيدي القذرة أو دروب الحرية عند سارتر . هذه الأرض التي

نبتت فيها الوجودية هي ذاتها ـ أساساً ـ التي انبتت الفوضوية والعدمية والعبثية واللامعقول واللاانتماء وما شاكل، غير أن الرد الوجودي يبقى الأعمق والأكثر تماسكاً بعد ما مذهبه «هايدجر» وهوسرل وغيرهما، والأكثر شيوعاً ونفوذاً بعدما توفرت له مواهب سارتر الأدبية في الرواية والمسرح. هذه المسافة التي يستحيل عبورها بين الذات والعالم، لم يردمها ما تحقق من كشف علمي وإنجاز تقني، وإنما أضحت هاوية أخطر وغربة أبدية. وعصرنا، لذلك، أكثر شقاء وأولى بالعطف[1].

وسارتر في حكمه هذا لا يستثني، ولا يترك مجالاً للاعتقاد إن الحضارة التي تبنيها البلدان الاشتراكية هي أكثر إنسانية أو أكثر تقدماً، في ذلك، من الحضارة الغربية. صحيح أن الحضارة الاشتراكية انتاجية بينما الغرب استهلاكي، لكن الأمر لا يعدو كونه فارقاً شكلياً، أما موقع الإنساني، وهو السؤال الأساسي، فهامشي في كلا الحضارتين *، هما في ذلك سيّان:

«إن ثمة شيئاً مشتركاً بين هذين النمطين من المجتمعات، وهو أنه لا وجود في أي منها للأنسان بصفته فرداً، حراً مسؤولاً»[2].

إن عجز الفرد عن المشاركة في ما يجري يتحول إلى عجز فعلي عن فهم ما يجري، فيرتد الفرد إلى الذات، يتقوقع فيها ويعيد تشكيل

---

(١) راجع مقالة سيمون دي بوفوار «سارتر كما عرفته» مترجمة في «الأداب» عدد ٤ ـ ٥ (١٩٨٠).

(*) هو سارتر في مواقفه الأخيرة أما قبل ذلك فالأمر ـ موقفه من الحل الاشتراكي ـ يختلف.

(٢) سارتر، دفاع عن المثقفين، ص ١٨١.

أحاسيسها وجزئيات عناصرها واهوائها. وما يقال عن العلم ينسحب بنفس القدر من الصحة على الظواهر الإقتصادية والسياسية والإجتماعية والدينية. لقد أفادت الوجودية من تقدم العلوم وبشكل سلبي عموماً. فالتشكيك العلمي في موضوعية الظواهر، والتعرية المستمرة لها انطولوجياً وابستمولوجياً قد زرعا شكاً ليس من السهل تجاهله وخلقا وضعاً أقرب إلى اللايقين واللاحقيقية واللامعقول. كما أن صعود النسبية العامة علماً وفلسفة قد استتبع من النتائج والمدلولات التي سيكون لها أثراً بالغاً، في الثقافة والأدب، كما في العلم والفلسفة، فغابت البساطة والوضوح واليقين بلا شروط. وكما أنزل نيوتن عن عرش الفيزياء، وأنزل أرسطو عن عرش الفلسفة والمنطق، كذلك أنزل اقليدس عن عرش الهندسة، في أزمة شك وأزمة يقين وأزمة عقل.

لم تعد الحقيقة، ببساطة، مطابقة الفكر للموضوع، فالمسألة أكثر تعقيداً بما لا يقاس، والجواب يعتمد جزئياً على تحديد كلماتك بدقة من جهة، وعلى ما تعنيه سن المستويات من جهة ثانية. فما يصح من النتائج والقواعد والمبادئ على المستوى المحدود لا يصح بنفس القدر على المستويات اللامتناهية. وما يصح في مقولة المكان، ينسحب كذلك على مقولة الزمان، فهناك الان أزمنة، لا زمن واحد.

هذه التحولات افتتحت أفاقاً في اللايقين واللاحقيقية اهتزت لها البدهيات والمسلمات والمعطيات الموضوعية ومعرفتنا لها، وهي التي كانت لعقود خلت خارجاً مستقلاً نهائياً موضوعياً وحيادياً لا يرقى إليه شك. وهذا المدى من النتائج الخطيرة سينسحب بنفس القدر،

وربما بشفافية أعمق على الفنانين الذين يبدون ، ولأكثر من قرنين ، تشكيكاً في جدوى الإعتماد الكلي على العقل والعلم والآلة .

ومن زاوية تاريخية فلقد عاصر سارتر الشاب سقوط شرائح سياسية وإجتماعية بكاملها وتخليها عن المبادئ وتسليمها الوطن تحت أقدام الغزاة فانخرط في نضال المقاومة السرية بكليته ـ وهنا يكمن بعض سر تميز سارتر وشعبيته ، وقدم على مسارح باريس المحتلة أكثر من مسرحية سرعان ما كانت الرقابة النازية توقفها .

ورغم أن روايات سارتر (دروب الحرية باجزائها الثلاثة(*)) تنم عن مقدرة عملية وإتقان في الصنعة ، لكن مسرح سارتر هو الأشهر وهو الأقرب إلى قلبه تبعاً للامكانيات الواسعة التي يتيحها في تركيز الشخصيات والمواقف وتحريكها ، فتمكن سارتر تبعاً لذلك من أن يعرض أفكاره الفلسفية واراءه عرضاً مدهشاً ومؤثراً للغاية من خلال « الذباب » ، « الأيدي القذرة » ، « الأبـواب المقفلة » ، « سجناء الطونا » و« موتى بلا قبور » وغيرها ...

في خضم تراجع البراجمية والبرغسونية والوضعية والصعوبات التي تواجهها الماركسية من زاوية الحرية الفردية وحجم الخاص في عالم القوانين والضرورة ، انبثقت وجودية سارتر تلبي حاجات المثقف ذا الهموم الخاصة أكثر من الإنسان العادي صاحب الحاجات العلنية والمباشرة . وهذا ما يجب تمييزه في مسرح سارتر ورواياته ، فأنسان سارتر ليس بالإنسان الفعلي العادي هو إنسان متميز دوماً . لكن المشاعر والحالات التي تجد في أبطال سارتر نماذج لها ، ليست في الواقع وقفاً

(*) ظل الجزء الثالث غير مكتمل ، وكانت تلك ارادة سارتر نفسه .

عليهم والمواقع التي يمثلون ، بل هي موجودة إلى هذا القدر أو ذاك في ميادين الحياة الفعلية وفي المجتمعات المتقدمة بالذات :

« ... فعلى جميع الأصعدة يفلت مصيره (الإنسان) برمته منه . سواء أكان عاملاً أم طالباً أم من الكوادر. وهو دوماً وأبداً موضوع ، لا ذات . وقد عيّن له إلى الأبد ، ومن دون أن تأخذ مشورته ، العمل الذي ينبغي عليه أن يقوم به ، والأمر الذي يجب أن يتقاضاه والإمتحان الذي يتوجب عليه أن يجتازه . أنه موضوع على سكة حديدية ، وليس هو الذي يتحكم بآلة التحويل »[1] .

نقول إنه إنسان المجتمعات المتقدمة والأكثر تنظيماً (بالتايلورية وغيرها ...) . هوذا ما يقلق سارتر حقاً : فتشيؤ الإنسان قد أحاله شيئاً ، أداة ، وسيلة ، لقد بطل ذاتاً وبطل بالتالي إنساناً .

السؤالان الرئيسيان أمام انسان سارتر إنسان المجتمعات المتقدمة هما : مكانة الفرد ، وحرية الاختيار ، وكل ما تلا ذلك يدور في فلك هذه التحديات ، للأعتبار الوجودي المبدأي أن « الوجود يسبق الماهية » الذي يسقط كل سلفية أو امتداد لأرادة الأخرين وحرياتهم .

الإنسان فرد معزول بمواجهة الطبيعة ، الماورائي ، المجتمع وحتى بمواجهة ذاته التاريخية . الفردية معطى مطلق ، والكينونة ليست إلا جسراً مؤقتاً بين الوجود والعدم .

وانسان سارتر لا ينتظر الآخر ، فهو خارجٌ وقيدٌ وسلبٌ آخر لحريته وكينونته .

« الآخر هو جهنم » ، وحين يحاول غارسان وأستيل في « الأبواب

(١) سارتر ، دفاع عن المثقفين ، ص ١٨٢ .

المقفلة » أن يتخلصا للحظة من فرديتهما من خلال الحب تصرخ دانتر ـ رمز « الآخر » :

« استيل ! غارسان ! هل اضعتما صوابكما ! فأنا هنا ! أنا ! ... أمامي لا ... لا تستطيعان » ولكنهم خلف أبواب موصدة وهما محكومان بدانتر تعذبهما إلى الأبد ، فتكمل :

« أفعلا ما تريدان .. ولكن لا تنسيا فأنا هنا انظر إليكما ، سوف لا أتركك بناظري يا غارسان .... »[1] .

وهكذا فالعلاقات القائمة بين أبطال سارتر تحكمها العزلة والعدمية ، وينزوي كل طرف في داخله فكل إتصال بالآخر ينطوي على طابع تدميري .

أناس سارتر أناس معزولون . والكينونة في هذا الإطار هي أن أن توجد ، دون سبب ودون ضرورة . فأنت عرَض .

وان يكون لك هذا النوع من الوجود يعزو طبيعياً أن يتملكك الرعب والقلق والخوف وفكرة الموت والندم .

فبعد أن حلمت الكتر بأورست أخيها المنقذ في « الذباب » ليشفي غليلها من أمها الخائنة وانتظرته عمراً ، ها هي الآن تنوء تعيسة تحت وزر الجريمة يذبحها الندم : « هل تستطيع أن تجعل كل ما حدث كأنه لم يحدث ... لم أعد أراك ... هذه المصابيح لا تضيء » وتسقط تحت لسع الذباب القادم كأعصار : « إنها الجنيات ربات الندم» ؟

وفي النهاية تتخلى الكتر عن أوريست الذي انتظرته مع الناس طول العمر ، وفي لحظة إنتصاره ، كي تعود إلى عزلتها : «لقد حلمت بهذه

(١) سارتر ، الأبواب المقفلة ، ص ٧٦ ـ ٧٧ .

الجريمة ولكن أنت نفذتها يا جلاد أمك .... انني ابغضك...النجدة...».

وتستسلم الكتر لجوبيتر الإله الذي تمرد عليه أوريست وانتصر عليه بقوة إختياره ، لكن الكتر ، الضعيفة ، تسقط :

«النجدة ! يا جوبيتر يا ملك الإلهة والناس ، يا ملكي ، خذني بين ذراعيك احملني وأحمني . ساتبع شريعتك وسأكون عبدة ومتاعاً لك . سأقبل قدميك وساقيك . أحمني من الذباب ومن أخي ومن نفسي ، لا تدعني وحيدة ، سوف أكرس حياتي كلها للتكفير . أنني نادمة ، يا جوبيتر انني نادمة»[1] .

مسرح «الذباب» مدينة إغريقية ، ولكم لجأ سارتر إلى الأساطير والرموز يبعثها حيّة . ما أصاب الكتر انما هو «النموذج» الأعلى للأنسان حين يتخلى عن إرادته فيضعف ويسقط وينهشه الذباب رمز كل هزيمة على الأرض .

في «الأيدي القذرة» (ولعلها بعض فلسفة سارتر السياسية) تبلغ المصادفة والعبثية ذروتها بالنسبة لهوغو المثقف والمثالي الذي يبحث عن هوية له من خلال عمل ما ، ترسله الجماعة لأغتيال هودرر بتهمة الخيانة ، وبعد خروج هوغو من السجن تتبنى الجماعة سياسة هودرر وتطالب هوغو بأن يدّعي أنه قتل هودرر لأسباب عاطفية (كالغيرة على زوجته مثلاً) لا لأسباب سياسية . وينهار هوغو .. ها هم ينتزعون منه سبب حياته ، العمل الذي يعتز به والذي يبرر وجوده :

«انني لا أدري لماذا قتلت هودرر ولكن أعرف لماذا كان علي أن أقتله : ذلك أنه كان يتبع سياسة خاطئة وكان يكذب على

---

(١) سارتر : الذباب . ص ١٣٠ .

الرفاق وكان يوشك أن يفسد الحزب .... أنني استشعر الخجل من نفسي لأنني قتلته ... وبعد ذلك أنتم تطلبون إلى أن أمعن في استشعار هذا الخجل وأن أقرر أنني قتلته من أجل لاشيء »[1] .

لقد« كان عليه » أن يقتل هودرر الخائن ، تردد كثيراً ، جبن وأخيراً قتله ؛ ولكن الآن « يجب عليه » أن يعتذر ، أن يتنكر لواجب قام به ، إذ أكتشفت الجماعة أن هودرر شريف ، ولكن بعد فوات الآوان .

غير أن هوغو يتمسك بآخر مبرر لحياته ويرفض التنازل عنه : « إنني لم أقتل هودرر بعد ... لم أقتله بعد ، إنني الآن سأقتله وسأقتل نفسي معه »[2] .

وهذه النهاية لا تختلف كثيراً عن صراخ برونيه وهو يمسك بفيكاريوس يحتضر بين يديه « إلى الجحيم أيها الحزب ! انك أنت صديقي الوحيد . (فيكاريوس لم يسمع) » .

تلك الأشياء الصغيرة ، هي كل شيء عند سارتر . هي ليست شواذاً على قاعدة ، بل لعلها القاعدة في كل «مؤسسة» و « سلطة » تحوّل الإنسان ، حتى ولو كان عضواً فيها ، إلى مجرد شيء وأداة وتحوّل حياته إلى إستلاب مستمر .

وقبل ذلك كله ، تبقى « الغثيان » أهم أعمال سارتر ، بل وأكثرها فلسفة ، كأعلى ما تكون عليه الفلسفة : هماً وتساؤلاً وإعادة فحص شاملة لا يمكن تجنبها . هي رواية سارتر الأولى ، تاريخاً وأهمية ، نشرت عن دار غاليمار باريس ١٩٣٨ وتبقى احدى روائع سارتر.

---

(١) سارتر ، **الأيدي القذرة** ، ص ١٤٩ .

(٢) سارتر ، **الأيدي القذرة** . ص ١٥٠ .

وهي مفتاح فكر سارتر ومنهجه بكامله . وتعتبر ذلك ومن وجهة نقدية «من أكثر الروايات كثافة فلسفية»[1] كما تقول ايريس موردخ .

«والغثيان» ليست رواية بالمعنى الكلاسيكي ، بل تتخذ شكل يوميات كتبها انطوان روكنتان أثناء إقامته في ميناء نورمان بيوفيل (لوهوفر) بينما كان يجهز الوثائق اللازمة لكتابة سيرة المركيز دي روليبون De Rollebon .

الشكل الذي تتلبسه رواية سارتر ليس غريباً أو «خارج» المضمون ، مما يعطي عمل سارتر إحكاماً واضحاً وتماسكاً شمولياً على الصعيد الشكلي والمضموني ، فيتخذ قوة تأثيرية بارزة لا في الأفكار العامة التي تحملها اليوميات وإنما كذلك في التفاصيل الجزئية الدقيقة والصور التي تعكس عالم روكنتان . ولا يغيبن عن البال أن منهج الإستبطان النفسي والتحليل النفسي لا ينفكا موجودين في جميع أعمال سارتر الأدبية بل ويركن إلى نتائجه في الكثير من الاستنتاجات التي تخالف ما هو شائع ومتداول . إن سارتر يقف بحزم ضد كل سهل ومبسط ومتسرع . هو لا يمل من تحليل الجزء إلى أجزائه .

أما كيف نجح سارتر في إقامة علاقة داخلية عضوية لا تنفصم بين المضمون وشكله ، فيتضح أول ما يتضح من إختياره المذكرات اليومية اسلوباً . روكانتان ليس بطل رواية ، هو كاتب يوميات . فعندما يعيش المرء حدثاً ما هو لا يستطيع الحديث عنه ، ولا يستطيع تمييز قيمه المحتملة . أضف إلى ذلك أن اليوميات لا تسجل حقيقة جاهزة ومرسومة

---

(١) موردخ ، سارتر ، ص ١٠ .

الهدف والنتائج سلفاً ، بل هي تؤرخ لاكتشافات ذاتية تتوالى حسب قوانين تنامي الوعي وإتساعه وشموله .

والصور التي يضفيها سارتر على بطله ومناخه ، الصق بحالة روكانتان ومعاناته واكتشافاته من أي صور أخرى ، والعنوان الأول للرواية انما كان « الكآبة » . والحالات النفسية التي يعانيها روكانتان تتحول إلى تجسيد مادي ، أو أقل من مادي لا نجد له اسماً ، إلى أشكال هيولانية غير محددة بقدر ما هي كثيرة التحديد . وتتولى صور من طراز القرف والروث والأشكال اللزجة . فروكانتان مغرم للغاية بالتقاط .... النفايات القديمة ... والأوراق ... أوراق مقواة وقد تلوثت بالروث :

« إنني أحب كثيراً أن التقط حبّات الكستناء والخرق القديمة ، ولا سيما الأوراق . يلذني أن آخذها وأن أغلق عليها يدي ، وأوشك أن أحملها إلى فمي ، كما يفعل الأطفال . وكانت آني تدخل في ألوان بيضاء من الغضب حين كنت أرفع أطراف أوراق ثقيلة ضخمة ، ولكنها على الأرجح ملطخة بالخراء .... وأوراق أخرى جديدة بل ولامعة شديدة البياض خافقة كالأوز لكن الأرض تكون قد دبقتها من الأسفل ... هذا كله لذيذ أن يلتقط . وقد أكتفي أحياناً بجسها وأنا أنظر إليها عن كثب وأحياناً أخرى أمزقها لأسمع خشخشتها الطويلة ... ثم أمسح راحتي الممتلئتين وحلاً بجدار أو جذع شجرة »[1] .

لقد فقدت الأشياء شكلها ، ما عادت أشياء ، ولم تكن بحاجة إلى أسماء ، هي الآن خليط لا أكثر :

---

(١) سارتر ، الغثيان ، ص ١٩ .

« كان ثمة خليط ، كان ثمة خليط ! وكان يصعد نحو السماء ويمضي في كل إتجاه ، ويملأ كل شيّ بسقوطه المدبق ... كنت عائماً . ولم أكن مندهشاً ، وكنت أعلم جيداً أنه العالم »(١) .

وهو إلى ذلك لا يستطيع أن يعطي الأشياء شكلها أو أن يثق بمعرفته أو يضمن نتائجها . هي الأشكال تتداخل ، يرى فيها ما لم يتعود أن يراه ـ بل لعله لم يره مطلقاً أو لم يتعرف عليه أبداً ، يحاول أن يؤرخ لماضي المركيز بينما لا يعرف عن ماضيه هو شيئاً ! !

« الأشياء قد تخلصت من اسمائها ... بل هو من الجنون أن ندعوها مقاعد أو أي شيّ آخر »(٢) لقد تحولت حالات أو كيفيات أقل من الأشياء ، دبقةً ، لزجةً وصمغية .

هو ذا الدوار أو الغثيان ، لكنه ليس حالة في النفس ، بل هو « ماهية » للطبيعة والكون : « إن الغثيان ليس فيَّ ، فأنا أحس أنه هناك على الجدار على الرافعتين حولي في كل مكان ... إنما أنا فيه »(٣) .

في هذا المناخ الغامض ، في التجاهل المتعمد للقارئ تكمن قوة إيحاء أسلوب سارتر وتأثيره في القارئ وجماليته الخاصة .

في « الغثيان » عرض لفكر سارتر الفلسفي بمجمله ـ باستثناء فكره السياسي رغم كونه يلتزم في النهاية بالاطار الفلسفي المبدأي .

انطوان روكنتان في مقهى شعبي من لوهافر ، وهو حر من وجهة مبدأية إذ لا التزامات تثقل كاهله : لا أسرة ولا أصدقاء سوى

---

(١) سارتر ، الغثيان ، ص ١٩٠ .
(٢) سارتر ، الغثيان ، ص ١٩٠ .
(٣) سارتر ، الغثيان ، ص ٣٢ .

معارف عارضة ومؤقتة. هو في الثلاثين لكنه غير سعيد بل يعيش حالة اضطراب ودوار وغثيان وسأم، وهو في عزلة تكاد تكون تامة: «أما انا فأعيش وحيداً، وحيداً، كل الوحدة. أنني لا أتحدث مع أحد أبداً، لا أتلقى شيئاً ولا أعطي شيئاً»[1].

وجه روكنتان كئيب وقبيح: «أعتقد أنه قبيح لأن الجميع يقولون لي ذلك»[2]. هذا بعض مفهوم «الآخر» في فكر سارتر، دور الآخرين في تحديد كينونتي.

وهو يحس أن كل شيء قابل لأن يكون غير ما هو، حتى ذاته. «أنا أيضاً، عرضي». لا شيء مضمون لا معرفة ناجزة وباختصار لا شيء إلا العبث absurdity والعرضية Contingency، ولا مكان للضرورة، «الوجود... أن تكون هناك...» الوجود، عند سارتر، عرضي محض: «أنا أعرف أن اناساً عديدين قد أدركوا هذا، ولكنهم حاولوا التغلب على تلك العرضية بابتداع كائن ضروري الذي هو سبب ذاته. ليس هناك من كائن ضروري ـ مهما كان ـ بقادر على تفسير الوجود».

ليست هذه إلا نظرية سارتر في فراغ الضرورة، أية ضرورة: «أنا أيضاً عرضي... ولكن الناس تحاول أنا تختبئ خلف فكرة القانون والضرورة. ولكن هراء، يولد كل موجود بدون سبب... ويموت مصادفة»[3].

(١) سارتر، الغثيان، ص ١٤.
(٢) سارتر، الغثيان، ص ٢٨.
(٣) سارتر، الغثيان، ص ١٧٣.

إنه عرضي ، زائد عن اللزوم :

«ولكن مكاني ليس في أية جهـة ، إنني زائد عن اللزوم »[1] .

كل ما في الوجود عرضي ، زائد عن اللزوم ، لا شيءُ ضروري . وما إبتداعنا فكرة «الكائن الضروري» إلا دليل خوفنا من ذلك الشرخ في كياننا ومحاولتنا ردمه :

«الشيءُ الجوهري هو عدم لزوم الوجود ... أحس أن هناك أشخاصاً قد فهموا ذلك ، غير أنهم حاولوا أن يتغلبوا على عدم لزوم الوجود هذا بأن يخترعوا كائناً ضرورياً وسبباً لنفسه »[2] .

هو إذاً موقف سارتر من «الكائن المطلق» الله : الله مات . وهو موقفه كذلك من كل ضرورة أو حتمية أياً كان ميدانها (*) . حيث علاقات الأشياء ، بل ووجودها ، عارض وقوانين الطبيعة عارضة ، فأي ضمان يبقى لمعرفة الإنسان ؟ إن تداعي شروط الإدراك الموضوعي لأشياء العالم وعلاقاتها ، يفتح الباب أمام القلق الذي ينتاب روكنتان فيغدو قلقاً مشروعاً ومتميزاً .

وإذا كانت شروط الحرية ، ذاتية إلى حد كبير ، تسمح لروكنتان لأن يكـون لا حراً فحسب بل وبشكـل مطلق ، فإن مع الحريـة المطلقة مسؤولية مطلقة لا حد لها : فهو مسؤول عن كل شيءٍ ، عن مستقبله كما عن ماضيه . أنه ، باختصار ، ما يختاره . وبمقدار ما يتناسى ذلك أو يتجاهله يغـدو أكثر حقيقـةً وصدقـاً . لا مفـر إذاً من تحمل

(١) سارتر ، الغثيان ، ص ١٧٣

(٢) سارتر ، الغثيان ، ص ١٨٥ .

(*) في «نقد العقل الجدي» وفي حواره الشهيره مع روجيه غارودي ، يعبّر سارتر عن شكه في مبدأ الحتمية من جهة وصحة ديالكتيك الطبيعة من جهة ثانية .

مسؤوليته واختياره ، ولا مفر من الإلتزام . هذا الإلتزام هو ما يمنحه « سبباً للحياة » . الالتزام بقيمة، بمضمون ، بشيئ مبدَع من خلال إختياره . وحين يسقط في أذن « روكنتان » صوت المغنية الزنجية مع الموسيقي اليهودي في أغنيته المفضلة «بعض تلك الأيام» Some of those days يتبادر إلى ذهنه أنهما إنما أنقذا ووجدا سبباً للحياة من خلال إبداعهما لذلك اللحن . فلعله يجد في الفن خلاصه :

« أنني أفكر بذلك الشخص هناك ... أنني أحسده يجب أن أمضي . وأنهض لكنني أظل لحظة متردداً فأنا أود أن أسمع الزنجية تغني للمرة الأخيرة . إنها تغني . وها هما إثنان أنقذا : اليهودي والزنجية . أنقذا .... أنني أحس شيئاً يلامسني بخجل . وشيئ لا أعرفه بعد : نوع من الفرح. الزنجية تغني . ان بالإمكان تبرير كينونتها ، ولو قليلاً جداً »[1] .

لعل في الفن والإبداع خلاصاً أو منفذاً من ذلك الطريق المسدود ، فليجرِّب :

« أتراني لن أستطيع أن أجرب ؟ طبعاً ، ليست القضية قضية لحن موسيقى . ولكن اتراني لن أستطيع في ميدان آخر ؟ يجب أن يكون كتاباً »[2] .

فيتحول روكنتان من الكتابة المملة عن ماضي « روليبون » ويقرر أن يبدع كتاباً : « وعندما يصبح الكتاب ورائي وأعتقد أن قليلاً من أشعته سيسقط على ماضيّ ، وحينئذ وربما بسبب هذا أستطيع

---

(۱) سارتر ، الغثيان ، ص ۲۲۸ ــ ۲٤۹ .

(۲) سارتر ، الغثيان ، ص ۲٤۹ .

أن اتذكر حياتي دونما اشمئزاز »[1] .

وهكذا يترك سارتر « روكنتان » على باب إكتشافه ينجز مشروع الخلاص الفردي من خلال الإبداع والفن .

وتنتهي ، مع هذه الخاتمة ـ البداية ، « الغثيان » كعمل أدبي فلسفي متميز .

إن أهمية « الغثيان » ، في مطلع حياة سارتر الفكـريـة والأسس التي أرستها ، تدفعنا لنلاحظ مدى النجاح الذي توفر لسارتر . ورغم أن إكتناز الكتاب الفلسفي أمر مفروغ منه ، فإن سارتر الأديب ظل مواكباً للعمل بأصالة ونجاح متميزين ومنقطعي النظير ، لكنه لم يقدّم أية تنازلات جوهرية لسارتر الفيلسوف .

إن أساليب الرواية وصيغها وشكلها كانت ملتزمة على الدوام بالتعبير عن تجربة وعي متفرد ، حافلة بكشوفات أسلوبية ولغوية ، أو في وظيفة اللغة بالذات ، وحاولت كما لاحظنا أن تشق طريقاً شكلياً متميزاً ، لغة ثالثة ، تتحاشى الإبتذال والتبسيط من جهة ، والتجريد المثالي من جهة ثانية .

في لغة الغثيان سريالية وغموض ، لكنها ليست ميزات سكونية ثابتة مطلقة ، هي على العكس واقعية من نوع خاص ، واقعية تميل نحو الذات ، من صلب تجربة الوعي ولكنها لا تحاول أن تتحول إلى « كل » أو قانون ضروري .

« الغثيان » عمل فلسفي كامل ، لا يفهم على حقيقته إلا إذا تابعته في كل الذي كتبه سارتر بعد ذلك . هي دراما فلسفية حادة ،

(١) سارتر ، الغثيان ، ص ٢٥٠ .

« تموضع » الأحاسيس التي لا تكاد تحس بها . وهي لذلك ليست مأساة كل إنسان ، وإنما هي ، على العكس ، مأساة الإنسان المتأمل المفكر ، الإنسان الممتلئ بالهموم والأسئلة والتحديات الميتافيزيقية . أو لعله يصح القول ، **أنها دراما البرجوازي المثقف ، الذي لا ينتج ، بالمفهوم المادي للانتاج ، كما يراه سارتر .**

«الغثيان» تكثيف حاد لمواقف فلسفية عديدة، لكنها لا تحمل نظاماً فلسفياً متماسكاً ، وليس ذلك هدفاً لسارتر نفسه ، ولا تطرح نموذجاً للخلاص ، بقدر ما تسجّل من وجهة نظر شاهد ، دراما هائلة كاسحة تختصر تيارات حقبة بكاملها .

هي ليست رواية اخلاقية ، ومع ذلك فالمشكلة الاخلاقية واضحة بحدة ولكن من وجهة سلبية ومدمرة . فالشك الديكارتي والهيومي بالمعنى الأكمل يتغلغل إلى مبادئ حياتنا وأسسها لا إلى تطبيقاتها وحسب ويحيل ملكوت المؤمن ، وفردوس « المنضبط » الأرضي إلى الاعيب خيال ، نسجها ابن آدم ثم صدّقها ؛ وتتداعى كل معقولية خالت نفسها ـ ولو لحظة ـ أنها صحيحة أو مطلقة .

لقد أزال إنهيار الضرورة والحتمية والقوانين والثقة و«موت الله » ، كل مآزر التين عن وعي روكنتان ، فأحاله عارياً يرتعد خوفاً وقلقاً . إن عمق « الغثيان » أغنى من أن يصنف بـ « لاء سوداء متشائمة » . هي أكثر من ذلك بكثير .

سارتر ـ في ذلك كله ـ شاعر رومانسي حالم مشبع بالمناخ السريالي والفردي والفوضوي والتي وجدت سبيلها إلى وعيه في ثقافة العصر

---

(١) سارتر ، الغثيان ، ص ٢٥٠ .

ولكن هذه المؤثرات والعوامل ومجمل العناصر الذاتية ، ترتبط وتتدرج وفق منهج عقلي دقيق ، يطوّر تجربة المأساة بمهارة وبمنطق ، ويتوالى الكشف الذاتي ويتوسع من خلال منهج فيه شمولية الفلسفة ، وتماسك المنطق ، وذاتية الاستبطان والتحليل النفسي واعتباراتها الفردية .(*) هذه الخيوط تتداخل على يدي سارتر لتشكل أداة تحليلية ثاقبة ـ وسارتر معني على الدوام بتحليل عالم الشخصية ، بتدمير بساطته وإنسجامه ؛ أكثر مما يُعنى بصياغة نتائج عامة ونماذج اخلاقية . مصائر أبطال سارتر معلقة على الدوام وليست ناجزة : « روكنتان » في الغثيان ، « غارسان » في الأبواب المغلقة ، « أورست » في الذباب ، « هوغو » في الأيدي القذرة الخ .. سارتر لا يغامر بإعطاء تجربة الوعي الداخلي قوة تقريرية قاطعة ، ويبقى أميناً بالتالي لنقده .

لم يكن في وسع سارتر ، في الحقيقة ، غير ذلك . ولم يكن يسعى لمزيد من التحديد ، فالحياة دراما مستمرة ، لا تنفك وقائعها وأحاسيسها تتداخل وتتقاطع وتتعارض . وحيث ان كل ضرورة هي فارغة ولا ضمان لها ، حسب رأي سارتر ، فلا يمكن التكهن أو المغامرة بتحديد مسار الأحداث من الخارج وهي ستغدو ، فيما لو تمت ، عملية متعسفة ميتافيزيقية و « خارجية » ، ألفاظ يجزع لها الوجودي . نهايات أبطال سارتر هي دائماً بدايات لاتجاهات أخرى لا يتدخل سارتر في رسمها . وما من غرابة بالتالي أن تنتهي « الابواب

(*) بين تلك العناصر المؤثرة بشكل جوهري في فكر سارتر ومنهجه ، يمكن الاشارة الى مصدرين : المنهج الديالكتيكي من جهة (في اعتباره الاشياء غير ناجزة) ومنهج التحليل النفسي من جهة ثانية (في ولعه بتجزئة الحالات والاحاسيس الى مداها الاقصى .

المقفلة » و « الدوّامة » و « الأيدي القذرة » و « الغثيان » بطريقة غامضة الى حدٍ ما ، تجعل كل الشروط والظروف الكفيلة بتطوير الموقف حاضرة ، لكنا نعجز عن تثبيت توجهٍ ما .

وهذا الاصرار السارتري على تعليق خيارات إبطاله ، وتعليق أحكامه بالتالي ، تضفي على أعماله تميزاً آخر يجعله « أميناً » في نقل ما يجري ـ ويا لبراءته ـ بينما هو يحيا ويمارس أكثر لحظات ما يجري خصوصية و « داخلية » . وسارتر يبذل جهداً إضافياً كيما يبقى أميناً لتلك اللحظات ، فهو نقيض ما قد يسمى « صيغة » في الغثيـــان : « لم أكن أضع اكتشافاتي في صيغ . ولكني أعتقد أنه سيكون يسيراً علي الآن أن أضعها في كلمات ..»[1] .

موقف كهذا يستغرق في الواقع كل مواقف « روكنتان » في « الغثيان » وهو النسيج المبدأي لكل الذي أضافه سارتر بعد ذلك .

هل « روكنتان » هو سارتر ؟ لسنا معنيين بالإجابة الحاسمة ، غير أنه من السهل الملاحظة أن خيارات « روكنتان » في الغثيان أضحت خيارات سارتر الأساسية واتجاهاتٍ كثيرة الوضوح في كل الأعمال التي تلت . إن ميزة « الغثيان » كعمل أدبي فلسفي كامل هي في كونها تمثل فكر سارتر في أثناء صياغته ، في عملية الصياغة : في مشاعرها وإدراكاتها وجزئياتها التي تتركب تفاصيل إتجاهٍ واضحٍ . في «الغثيان» يضع سارتر أسس كل المواقف التي يجري تفصيلها وتطويرها وتفسيرها في الأعمال اللاحقة ، باستثناء الموقف السياسي الذي لا يمكن التقاط تحديداته في « الغثيان » بينما سيصبح شديد الوضوح في مسرحيتي

---

(١) سارتر ، الغثيان ، ص ١٨٥ .

« الأيدي القذرة » و« الدوّامة » كما في روايته « دروب الحرية » .

غير أن ما يمكن ملاحظته ، في « الغثيان » كما في غيرها ، أو ما قد يقال هو أن شخصيات سارتر هي نتاج خيالي لا واقعي ، هي « أفكار مشخّصة » أكثر مما هي وقائع فعلية ، فغدا أبطاله صفات « منمذجة » مجرّدة بلا روابط واقعية . إن ما أشرنا إليه في مدخل هذا الفصل عن خصوصية القرن العشرين يوضح إلى حد كبير هذه المسألة . وسارتر لا يحاول التمويه على حقيقة أن أبطاله هم من طينة خاصة استثنائية ؛ مثقفون ، مرضى بحساسية مفرطة ، همومهم مثالية ميتافيزيقية أعلى بكثير من حدود المسألة الحياتية اليومية التي تعني الناس العاديين . إنهم نتاج لحظة ، ذاتية إلى حد كبير ، لا يمكن تعميمها . أبطال سارتر محكومون بواقع محدد ، الواقع المتقدم المتناقض الذي عاشه جيل سارتر . وهم ، حتى في ذلك الواقع ، نخبويون أكثر مما هم أناس عاديون .

ان مسألة نقد سارتر ليست موضوعنا الآن ، فنحن معنيون ببيان البنى الجمالية المتميزة التي أسسها سارتر جسراً بين الفكر المجرَّد والواقع الفج ، لغة ثالثة بين التجريد البارد الميت والإستخدام العادي أو السوقي . وهناك مع ذلك إتجاهات عامة يبدو أن لها قدراً من الثبات ، وهي ليست مصادفة أو عَرَضاً بقدر ما هي مدخل إلى نوع الخيارات التي يركن إليها سارتر ، رغم أنه ليس معنياً بالدعوة لها .

فالشخصيات تتشابه في العديد من أعمال سارتر وهو دليل التأكيد الذي يمارسه سارتر على إتجاهات الشخصيات ومواقفها . « هودرر » في الأيدي القذرة مثلاً ، الواقعي والموضوعي والعملي حتى الخيانة برأي منافسيه في الحزب لا يختلف كثيراً عن « جان »

الأعسر والفج والقبيح والموضوعي في « الدوّامة » . كلاهما يريدان الهدف نفسه لكن الظروف ليست مثالية ولا تسمح للأمور أن تجري سهلة ، فيضطران للقيام باجراءات مريبة وتقديم تنازلات تبدو في معيار معارضيهم خيانية . وحين ينجز إسقاطهما لا تستطيع الزمر البديلة إلا أن تنهج السياسة عينها ، ولا حل لفرنسوا في نهاية «اللدوّامة» إلا : « أعطني كأساً من الويسكي » (ويتابع الشراب) . تماماً كما تنتهي « الغثيان » بينما روكنتان على أبواب عمل ينوي إنجازه ، أو كما تنتهي « الأبواب المقفلة » مع غارسان : « حسناً لنتابع » ....

يمزج سارتر على الدوام بين الذاتي والموضوعي ، في إرتباك وتشويش محيّرين: «هوغو» قتل «هودرر» في الأيدي القذرة : ولكن ما السبب بالضبط ؟ « جان » يقتل « لوسيان » في الدوّامة ، لماذا ؟ هل الأسباب عاطفية أم سياسية ؟ الأجابة ليست بسيطة والمسرح السارتري ليس معنياً بالإجابة أو بتوضيح المسائل . إنه يثير القضايا ولا يقدم حلولاً . وليس غريباً بالتالي أن تترك نهايات مسرحياتـه معلّقة على الدوام ، وعلى عتبة مستقبل آخر ، وليس مجرد إسدال الستائر على أمر مضى .

سارتر لا يرسم لهم مسارات مطلقة أو إملائية ، لكنـه يساعدهم في انتزاع ما هو عادي وفي خلع ما هو مألوف وتقليدي وسهل . فاتجاهاتهم بالتالي ليست مجرّدة كلياً ، إنها تجرّد بذوراً فعلية قائمة ، لكنها بالطبع أقل صياغة وتنظيماً ، فالتعقيدات التي تتحكم بأبطاله تعقيدات فعلية في الخارج والذات ، في صياغة تتجنب الشعارات والكليات والمبادئ التبسيطية . هي ، إلى حد ما ، عود إلى ذرية « واندت » و« فاغنر » ، في نهاية القرن التاسع عشر ، وإعتبارهما

الذات مجموعة أحاسيس يمكن عزلها عن بعضها البعض ، وإدراكها بالتالي .

لكن سارتر يتجاوز هذا الحد ، فيغدو تحليله الذاتي سفراً في اللحظة إلى منتهاها ، منتهى ما يمكن بلوغه . هو مولعٌ بتشريح ظواهر بالغة التجزئة ولعلها لم توصف بهذا الشكل على الإطلاق . وحتى تتموضع تلك الأحاسيس ، يبدو تحليله في الكثير من الحالات غير مقنع ، بل ويتحول المشهد بكامله إلى لحظات منعزلة تعني بشيء آخر غير السياق التاريخي أو الواقعي أو الفعلي ؛ شيءٌ لعله موجود في اللاوعي.* إنه تراث التحليل النفسي الذي ينوء سارتر تحت كاهله على الدوام ، بينما هو يجدّ في إخفائه تحت أردية موضوعية ، كما في «الذباب» حين يستولي لا وعي « الكتر » على سلوكها ، تماماً كما في هذه اللوحة من « الجدار » حيث يبالغ سارتر في التوغل في أحاسيس الذات :

« بابلو إني اتساءل ... إذا كنا سنعدم حقاً ؟

أفلتَ يدي وقلت له : أنظر بين رجليك أيها القذر . كان تحت رجليه بركة ، ونقاط تتساقط من سرواله . فقال مرتاعاً :

ما هذا ؟

فقلت له : أنت تبول في سروالك !

فقال غاضباً : ليس هذا صحيحاً ، أنا لا أبول ولا أشم شيئاً .... لا أعرف ماهذا ، لكنني لست خائفاً ، أقسم لك بأني لست خائفاً »[1] .

(*) يمكن ملاحظة لجوء سارتر المستمر إلى قاموس التحليل النفسي ، وتقول سيمون دي بوفوار في مقاله « سارتر كما عرفته » (الاداب / ٤ ـ ٥ / ١٩٨٠) وكان من الممكن لنظامين ان ينيرانا : الماركسية وعلم التحليل النفسي » .

(١) سارتر ، الجدار ، ص ٢٢ .

« الجدار » قصة ثلاثة على بعد ساعات من تنفيذ حكم الإعدام فيهم أثناء الحرب الأهلية الإسبانية وتراجع الجمهوريين. فتتخذ الأحداث في تلك الساعات التي تفصلهم عن الصباح خطاً لا يتقاطع، في الظاهر على الأقل، مع أحداث الواقع.

هذا الإنفصام مع الواقع ليس عرضياً، بل هو طبيعي عند سارتر. فأبطاله بالذات منفصمون، أبطاله مرضى وليسوا أناساً سويين. لكن المريض ليس القاعدة بالضرورة. قد يكون حالة للبحث، لا أن يقف البحث عنده. وعلى ذلك كان من الصعب تقبل استنتاجات سارتر المستندة إلى تحليل نفسي مجتزأ لأناس مرضى. أناس سارتر، كما قلنا، يحلّقون فوق الواقع، متعالون، مثاليون، وأفكار مجرّدة. هذا الكشف السارتري يمنح مسرحه ورواياته وزناً مذهلاً أداةً ومهارة وتقنية؛ لكنه يعكس، من وجهة فلسفية، ردة واضحة لعلها ردة جيل من المثقفين البالغي النقاء والمدانين في آن.

تعتري أبطال سارتر مشاعر وأحاسيس غريبة ولا معقولة حتى أن الأحاسيس العادية تبطل عادية إذ تكتشف في جذورها همّاً فلسفياً كاملاً يسهم في تحديد كينونتها، في لغة سارتر.

فحالات مثل الخوف والقلق والندم والتوبة، حالات تتلازم مع كل قصور في الشخصية؛ تملأ الفراغ القائم بين الذات والمطلق. لا يعاني من الندم مثلاً الا الشخصية غير المتماسكة، بينما تنجو منها جميعاً تلك الشخصيات التي إختارت بحرية، فأرادت، وتوّحدت بحقيقتها. خذ « أورست » في الذباب مثال ذلك التوحد:

« إن جريمتي لي وحدي، إنني أدعيها في وجه الشمس: ولا تستطيعون

معاقبتي ولا الشفقة علي .... إن جميع ما تشعرون به [يا أهل أرغوس] من خطايا وندم وقلق في الليل وجريمة ... آخذها كلها على عاتقي »[1] .

« وهوغو » في الأيدي القذرة لا يشفى من الندم والقلق والخوف والضعف إلا حين يختار ويتوّحد بأختياره :

« إنتظري يا أولغا دعيني أضمك ... هي ذي جريمة مربكة لا يريد أحد أن يتبناها ... أنني لا أدري لماذا قتلت هودرر ولكنني أعرف لماذا كان علي أن أقتله . ذلك أنه كان يتبع سياسة خاطئة ... وحين كنت في السجن كنت أظنكم على وفاق معي ، أما الآن فأنا أعرف أنني وحدي في اعتقادي هذا ، ولكن لن أغير رأيي »[2] .

ولا يختلف اختيار جان في « الدوامة » ولا اختيار « أوريست » ، بينما يصيب الندم تلك الشخصيات الضعيفة غير المتماسكة مثل الكثر في « الذباب » ، دانيل في « سن الرشد » ، هلين ولوسيان في «الدوامة».

شخصيات سارتر فردية ، ضد المجتمع ، تتحكم بها العزلة . تخاف من « الجماعة » أياً كان عددها أو حجمها أو أسمها . بينهما علاقة قمع مستمرة ، يعجز الفرد عن تبديلها حتى ولو حاول أو تقدّم بشهادات سلوكه الحسن . الحزب في « الدوّامة » و« الأيـــدي القذرة » ضد جان وهوغو ؛ وأهل أرغوس في « الذباب » ضد « أورست » المخلّص والمنقذ الذي انتظروه على جمر .

---

(١) سارتر ، الذباب ، ص ١٣١ .

(٢) سارتر ، الأيدي القذرة ، ص ١٤٨ ـ ١٤٩ .

وليست « الجماعة » وحسب ، بل إن كل « آخر » ، هو خارجي . ضدي ولا طائل تحت كل جسر أمده له . « الآخر جهنم » هوذا الاعتقاد السارتري الذي يجد شكله الأفضل في « الأبواب المقفلة » حيث غارسان وأستيل ودانيتز ، سجناء الآخرة ، ومع ذلك يستمرون في تعذيب واحدهم للآخر كأنه قدرٌ أخير لا مفر منه ، وما تمثيله بالأبواب المقفلة إلا رمز الآخرة الرائع . وهو الموقف نفسه الذي يجد صياغته الفلسفية في « الوجود والعدم » :

« إن احترام حرية الغير كلمة باطلة ... كل موقف تجاه الآخر سيكون إغتصاباً لهذه الحرية التي نزعم أننا نحترمها » . كل علاقة مع الآخر محكومة بالفشل ، لذا كان على أبطاله أن يحيوا عزلة خانقة ، بحيث أن العلاقة الثنائية هي أقصى مستوى عملي يمكن أن تبلغه العلاقة مع الآخر ؛ هي أقص حدود التواصل : أورست ـ الكتر ، فرنسوا ـ سوزان ، هوغو ـ أولغا ، جان ـ هيلين ، غارسان ـ دانيتز ، ماثيو ـ مارسيل .... ولكن حتى هذه الثنائية لا تصمد طويلاً ، فتنهار ويحكم على أبطاله أن يعودوا الى حضن الذات ، الملجأ المفضل لدى سارتر ، دونما رفيق . يعود غارسان في « الأبواب المقفلة » وحيداً ، وكذا أورست في « الذباب » تتخلى عنه حتى أخته التي انتظرته عمراً . وهوغو في « الأيدي القذرة » يبقى وحيداً حتى من أولغا التي لا تملك ما تقدمه له إلا قولها لها « جرّب حظك » بينما قتلتُه ينتظرونه على الباب . وكذا ماثيو في سن الرشد (دروب الحرية) ينتهي وحيداً : « تطلع ماثيو إلى دانيال وهو يختفي وفكّر : لقد بقيت وحيداً لكنني أزددت حرية عن ذي قبل ... لقد بلغت سن الرشد » .

أبطال مسرح سارتر وروايته يحاولون الخروج من سجن الذات

وعزلتها لكنهم يسلكون على الدوام طريقاً مسدودة ، وسرعان ما يعودون إلى الشرنقة ـ الذات وهم أكثر اقتناعاً وتمسكاً بها .

هوذا بأختصار شديد ، الموقف السارتر الفلسفي كما تدرّج وأرتدى أردية الفن والأدب ، في المسرح والرواية بخاصة ، في الطريق نحو تأثير أكثر قوة وجمهور أكثر إستجابة. وهو تزاوج لا مثيل له بين المضمون والشكل ؛ وهو أساساً نجاح شكلي فني في صياغة مؤثرة للغاية ومن خلال جمالية مدهشة . وسارتر لا يمالئ القارئ أو المشاهد ولا يقدم الأشياء « كما يجب أن تقدّم » ؛ لكنه يحاول إشراك جمهوره في أحاسيس ابطاله وأزماتهم ؛ وهي بالتالي أكثر من برهنة وإقناع إنها دعوة مبطنة وغير مباشرة ، لحياة حادة نابضة شجاعة رافضين ، مع سارتر ، كل تبسيط في « تخطيط » الحياة الإنسانية . إن كل موقف يتخذه القارئ أو المشاهد ، سلباً أو إيجاباً ، يصب بالضرورة في طاحونة الأهداف السارترية ، إذ يُخرج الناس من لامبالاتهم « وشيئيتهم » . ومهارة سارتر في ذلك تترك أثراً لا ينسى بسهولة .

ولعل شيوع أفكار الوجودية ، حتى خارج أوساط المتخصصين ، مدين لهذه الخصوصية ، أو لنقل ، بكلام أعم ، أن شيوع الوجودية حتى كفلسفة ، إنما إستند إلى نجاح التعبير الفني الأدبي عنها ، أكثر من استناده إلى دقة العرض الفلسفي وإحكام البرهان المنطقي . فقارئي سارتر الأديب والفيلسوف هم أكثر بكثير من قارئ « هايدجر » الفيلسوف الوجودي بالمعنى التقليدي لكلمة فيلسوف . بل لنقول ان نفوذ كتاب سارتر الفلسفي « الوجود والعدم » بصفحاته السبعمئة وبتقنيته الفلسفية لا يقارن بنفوذ مسرحياته ورواياته .

إن النجاح الذي ندّعيه لسارتر ليس نجاحاً لفكر فلسفي هام من جهة ، ولا لشكل أدبي رائع من جهة ثانية ، بل هو نجاح فني جمالي في إيصال التزاوج بين الأدب والفلسفة إلى ذروته ، تزاوج اللفظة بالفكرة ، وتزاوج الشكل بالمضمون .

هو الأدب الفلسفي الذي يحمل من الفلسفة همومها وآفاقها وجذريتها ، ويبقى أدباً وفنّاً جميلاً أخّاذاً .

الفصل الخامِس

نعيمه - الأدب والفلسفة وطريق الخلاص

شكّل ميخائيل نعيمه ، ولأكثر من ستين سنة ، ظاهرة بارزة ومتميّزة في الأوساط الثقافية ، المهجرية والمقيمة على السواء ، ولأسباب عديدة . إذ احتفظ منذ كتاباته الأولى في سمنار بولتافا في روسيا (*) وحتى آخر كتاباته في نهاية السبعينيات بهمٍ واحد أو قضية واحدة ، كانت « مادة » كل نتاجه وإبداعه ، هي قضية الإنسان في ذاته وتاريخه وسعيه إلى الخلاص ، طريقاً وهدفاً . وهو ظاهرة كذلك ، لأنه عاصر وزامل وعانى مع رعيل المهجريين الروّاد والمجددين ، جيل جبران والريحاني والمعلوف وفياض وغيرهم ... فحمل أدبه مجمل الأفكار والادانات التي ضجّت بها كتابات معاصريه : إدانة الوضع الإجتماعي والفكري للمشرق العربي وتحميل ذلك الوضع وزر التخلف الذي يثقل كاهل المشرقيين .

وما كان نعيمه ليمثّل الحقبة تلك في « مادة » أدبه وحسب ، بل وفي شكله كذلك ، ميزة الروّاد جميعاً ؛ فجاءت شفافية كتابته وغناها ، في أنواع أدبه المختلفة ، تسهم في إخراج العربية من متحف

(*) عاش نعيمه سنوات خصبة من شبابه (١٩٠٤ - ١٩٠٨) في سمنار بولتافا من اعمال روسيا ، وعاصر صعود موجات أدبية غنية في أعمال تولستوي ودستويفسكي وغوركي وغيرهم .

الفصاحة والفخامة والجزالة وما شاكل من الأوسمة .

وإذا كان التجديد هو دليل حضور الحقبة وتحدياتها في الشكل ، لكن غنى مضمون أدبه كان دليل تفرده وتعبيراً عن ثقافة مكتنزة كثيرة التنوع ومتعددة الأصول، عربية وروسية وإنكليزية وهندية (*) وربما فرنسية كذلك . هذه الروافد ، تضاف إلى عناصر أخرى ، قد أسهمت في إعطاء الأدب النعيمي عمقاً وغنىً وثقلاً وتنوعاً ندر أن تجد لها مثيلاً بين معاصريه .

وتَميُّز نعيمه الأخير ، في هذا الإطار ، هو إنجاز آخر ودليل ريادة وشجاعة ؛ فلم تكن قناعاته التي دعا لها ، هماً نظرياً ودافعاً لريشته وحسب ، بل هي قناعات امتلكت عليه القلب والعقل ، وأضحت خيارات حياته وسلوكه ، وما عودته سنة ١٩٣٢ من نيويورك إلى « الشخروب » في حضن صنين إلا تجسيد تلك القناعات في وقائع بارزة ، ولم يك زهده بعيد ذلك في كل ألوان الحياة السياسية والدبلوماسية والإجتماعية إلا انسجاماً مع ذاته ، وإخلاصاً ملتزماً بالفكر . إنها وحدة النظر والعمل ، كما مارسها اليونان في أيام الفلسفة الذهبية .

تلك مقدمات وجيزة تسلّط بعض الضوء على غنى التجربة النعيميه في أدب حمل من الفكر هموماً ومواقف فلسفية متكاملة متماسكة ، وظلت له في ذلك كله جماليته المتميزة .

كان إلتزام نعيمه بقضايا الإنسان جلياً مذ كتاباته الأولى ، ولقد

* تتلمذ نعيمه وجبران « للجمعية الثيوصوفية » في حدود ١٩١٢ والتي كانت تنشر الثقافة الهندية الروحانية في شمال امريكا ، وكان بالامكان تلمس أثارها في أعمال الرجلين .

أيقن ما نعانيه من مظاهر أزمة فجرى يفتش في مؤلفاته الأولى عن حل ، لكنه تلمّس حتى في تلك المراحل المبكّرة ، وبفعل غناه الفكري في مصدريه الأوليين التعلم المسيحي والثقافة الروسية، أن ما نعانيه إنما هو أعراض لأزمة أكثر عمقاً تتحكم فينا ، كما بكل إنسان آخر له تمزقنا وإزدواجنا وغربتنا عن ذاتنا . فتكاملت أفكاره ، لبنة لبنة ، وتبلورت الخيارات الإنسانية الحقيقية القادرة ، وحدها ، على بلوغ الخلاص . ولم تكن نظريته في الخلاص بتخطيطات مجرّدة ، لكنها تتمثل معاناة الإنسان الفعلي وتستجيب لها من خلال تأسيس المقدمات المطلوبة في الطريق الصحيح الذي سيفضي أخيراً إلى خلاص الإنسان وسعادته وحريته :

« طفلك أنا يا ربي !
وهذه الأرض البديعة ، الكريمة ، الحنون
التي وضعتني في حضنها ليست سوى المهد
أدرج منه إليك ! »[1] .

هوذا باختصار قدر الإنسان في فلسفة نعيمه !

فليس مصادفة أنه كان ، وأنه يتألم ويشتاق ويعرف ويطلب بالتالي خلاصاً !

قدره أن يتألم ، وأن يتحول الألم إلى مهماز يدفعه في المعرفة والقدرة والحرية .

لكن الخلاص ، الهدف ، هو حلمٌ ؛ وبين الواقع والحلم مسافات لج ابن آدم في سبرها مذ وُجد ، مسافات تلخص معاناة الإنسانية ،

---

(١) نعيمه ، نجوى الغروب ، ص ١٢٢ .

بكاملها ، وكفاحها في آن معاً .. وما حضارة الإنسان إلا شاهد على صراعه الدائم مع الذات وفي سبيل تجاوز الذات حين تغدو حاجزاً بيننا وبين حقيقتنا .

بدأت رحلة ابن آدم الطويلة يوم تخلى عن أحاديته أو وحدته الأولى ، فكانت سقطته ، وكان خروجه من عدن ، ثم كان موته ، بمعنى خاص جداً . وإذ يسقط ينشطر ، يزدوج ويفقد طمأنينة وسعادة أزلية كانت له :

بطل العالم واحداً ، وبطلت الذات موحّدة . ازدوج كل ما وُجد امام ناظريه ، فكان الخير والشر ، والجمال والقبح ، النافع والضار ، وكان ... آدم وحواء . يقول نعيمه :

« فمن طبيعة الثنائية أن تخلق لكل شيئ زوجاً أو ظلاً أو توأماً . هكذا كان لأبن آدم توأم في حواء ، وكان لحياة آدم وحواء توأم في الموت »[1] .

وإذ سقط ابن آدم من جنة آحاديته الأولى ، فازدوج واكتشف للمرة الأولى أنه غير حواء ، فانكشف عريه وهام على وجهه يطلب ستراً وهامت حواء تطلب مئزراً : « انطلق في سبيل الثنائية وبه خجل من عريه »[2] .

وما زال ابن آدم ، مذ خلع نقاوة عدن ، هائماً يجري وراء وحدته ، يلج في ستر عريه ، فكان فنه وكان دينه وكان علمه وكانت حضارته . لكنه مسكين ، فقد فاته ، على مر السنين ، أنه يجمع مآزر

---

(١) نعيمه ، مرداد ، ص ١٨١ .

(٢) نعيمه ، مرداد ، ص ٢٧٥ .

التين لهدف آخر وليس لذاتها ، فضلّ طريقه :

« لقد لج ابن آدم في ستر عريه ، فكان من لجاجته أنه أكثر من صنع المآزر وراح يرتديها . وهذه المآزر على كر الزمان أصبحت ألصق به من جلده ، حتى أنه ما بقي يميزها بشيءٍ عن جلده »[1] .

أليست كل علوم الإنسان محاولة في إلغاء ألمه وشقائه؟ أو ليست كل حضارته محاولة في ردم الهرة القائمة بين الذات والذات ، في رفع تمزقه وغربته عن ذاته ، عن عالمه وعن ربه ! أليس التاريخ ، حتى في حكمته وأديانه ، بحثاً عن الذات في حقيقتها ؟

هو « سيزيف » ، في أساطير اليونان ، لا زال يدفع بالصخرة إلى قمة الجبل ! قضى العمر لاهثاً خلف صخرته ثم قضى تحتها . مسكين إنسان هذا العالم : لقد خلق العلم والدين والفن لتعيد له توحده المفقود ، ولتعيد له حرية كانت له يوماً ؛ فإذا غربته تزداد وتمزقه يتعمّق وجلجلته تمتد وتمتد ، وتغدو قيداً فوق قيد :

« نحن يا ابني عسكر قد تاه في قفر سحيـــق
نرغب العود ولا نذكر من أين الطريق
وسنبقى نفحص الآثار من هذا وذاك
ريثمـا ندرك أن الدرب فينا لا هناك
وسنبقى في إنتقال وشقاء وعـــــذاب
وصعود وهبوط وذهاب وأيـــاب
وسنبقى نهجـع الليـل وفي الصبح نفيـــق
ريثما نلقى منانا ــ ريثما نلقى الطريق ! »[2]

(١) نعيمه ، مرداد ، ص ٢٦٩ .
(٢) نعيمه ، همس الجفون ، ص ٤٦ .

لكن عري ابن آدم ، الرمز الذي يستخدمه نعيمه ، دليل في الحقيقة الى عري أشمل وخوف أعمق ، عري الإنسان الذي اكتشف للمرة الأولى أن لا ثياب على جسده ، فكان قلقه وفزعه . وإذا كان اكتشافه ، ومعرفته ، ما أسقط عنه براقع السبات وأخرجه من طمأنينة وحدته الأولى فإنها ستغدو بعد قليل سبيله لبلوغ وحدته وحريته من جديد .

وقبل أن تصبح العودة إلى وحدته ممكنة ، فهو الآن مزدوج ممزق تعيس . أليست هذه مدنيتنا ؟ تزدوج وتتمزق ، في حسّها وفكرها وسياستها وسلوكها . ومع التمزق كان شقاء الإنسان وكان بالتالي سعيه لرفع هذا الشقاء . لكن لنعيمه ، وبين يديه كل تجارب الإنسان ، موقف ومؤداه أن رفع الشقاء هذا لا يكون إلا بالغاء جذوره . وما إسهام نعيمه بمجمله إلا بحث في هذا الإطار بالذات . بحث في ما يرفع ، حقّاً ، شقاء الإنسان أو في ما يؤمّن ستراً حقيقياً لعريه .

وإذا كان تمزق ابن آدم أمراً لم يكن منه بد ، فإن تجاوز ذلك التمزق ، نحو وحدة الذات من جديد ، هو أمر ممكن ، بل وحتمي في رأي نعيمه :

« عظيم أنت يا ابن آدم
لأنك تستطيع أن تحب
ثم لأنك تستطيع أن تؤمن
ثم لأنك بمحبتك وإيمانك
تستطيع أن تعي من أنت »[1] .

(١) نعيمه ، يا ابن آدم ، ص ١٩١ .

إن غربة الإنسان عن ذاته ليست أبدية ، مهما طالت . وليس تمزق الإنسان ذاتين بخالد مهما طال . وما عذابه بسرمدي . «محكومٌ» على الغربة أن تزول ، وعلى التمزق أن يلغى وعلى الشقاء أن يرحل إلى غير رجعة شرط أن نكتشف « الطريق » ! هوذا المطلوب في فلسفة نعيمه .

وإذا كانت رحلة التمزق والغربة والألم قد بدأت لحظة إنشطرت الذات ، لحظة ازدوجت ذاتين ـ الانا من جهة والآخر من جهة ثانية ـ فإن الخلاص يكون يوم نلغي تمزقنا فنستعيد وحدتنا ، ونستعيد فردوساً كان لنا . وبإستعادة وحدة الذات ، يبلغ الإنسان حقيقته وحريته .

هو حتم ، إذاً ، أن يتألم الإنسان ، وحتم أن يسعى إلى الخلاص ، وحتم أن ينتصر مثلما « انتصر بوذا ويسوع ومحمد » .

غير أن الخلاص ليس نعمة تهبط علينا ، هو لا يتم بمعزل عن الإنسان . هو ليس نوراً يبجس في الصدر فجأة ، وهو ليس ، إلى ذلك ، فعلاً ميكانيكياً . بل الصحيح أن الخلاص فعل وحركة وكفاح :

كفاح ضد الجهل في سبيل المعرفة ،
كفاح ضد الضمير المحدَّد في سبيل الدهشة والمحبة ،
كفاح ضد العبودية في سبيل الحرية ،
كفاح ضد الازدواج في سبيل التوحد ،
هو كفاح من أجل الإنسان في توحده وحريته .

أما الطريق إلى ذينك التوحد والحرية فهو الوعي والمعرفة . فلا خلاص بلا معرفة ، تلك هي قناعة نعيمه .

ولكن أية معرفة هي تلك القادرة على إيصالنا ساحل الخلاص ؟

فالمعرفة أنواع وسبل تتباين . في المعرفة معارف ، فأي معرفة نختار ؟

أهي المعرفة الالهية ؟
أم المعرفة الوضعية ؟
أم المعرفة الذوقية والاشراقية ؟

إننا لا نختار ، في الواقع ، بل أن طبيعة الهدف ، الخلاص ، هي التي تحدد نوع المعرفة المطلوبة . عند نعيمه أنواع المعارف اعلاه ، وغيرها من المعارف النسبية هي معارف جزئية ومسالك نسبية عاجزة عن أن يقضي إلى غايتنا ، لعجزها عن أن تكون طريقاً إلى الأهداف المطلقة : الخلاص .

فالنسبي يبقى نسبياً ولا يقود إلى المطلق !
والمحدود يبقى محدوداً ولا يقود إلى ما هو أبعد من المحدود !

لقد جرّبنا على الدوام مسالك كانت قاصرة وعاجزة عن رفعنا مما نحن فيه . لقد اطمأنينا زمناً إلى إيماننا الديني ، ثم بدا أنه قاصر أن يواكب التحولات الجارية في الواقع ، وكان اصطدامه بالواقع المختلف يسهم في دفع تيارات أخرى تغرق في غموضها وبعدها عن أهدافنا . وجرّبنا عقلنا ، وعلمنا كأعلى شكل لذلك الوعي ، وها نحن نحصد موسماً ما انتظرناه ، فقد عجز العلم عن رفع شقاء الإنسان وبتنا في خطر فقدان الأثنين معاً : إيماننا وعقلنا . هذا الأرث التاريخي هو ما يمنح نقد نعيمه بعده الواقعي ، ويبرر بالتالي بحثه عن طريق آخر :

وسنبقى نهـج الليل وفي الصبح نفيــــق
ريثمــا نلقى منانا ـ ريثمــا نلقــى الطريق .

ما هو « الطريق » البالغ بنا خلاصنا ؟ ذلك هو السؤال .

لقد عجزت المعارف الجزئية «والمسالك النسبية» عن أن يكون ذلك الطريق؛ هي عاجزة بطبيعتها أن تكون شيئاً آخر، بينما يقتضي الخلاص شروطاً أكثر إقداماً واقتراباً من الحقيقة وهو يقتضي معرفة أكثر شمولاً. فأين الطريق؟ أما إجابة نعيمه فواضحة ومتميزة:

«يا أبن آدم تاريخك لم يكتب بعد
وهو لن يكتب
حتى تكون لك المعرفة الكاملة
والمعرفة الكاملة هي معرفة ما كان وما هو كائن
وما سيكون من أمرك مع الحياة ومع نفسك ومع كل منظور
وغير منظور في الفضاء...»[1].

المعرفة الكاملة الشاملة المطلقة هي وحدها المعرفة. وهي وحدها القادرة على إيصالنا إلى عتبات الخلاص.

ولكن ما هي أدوات معرفة كهذه؟ هل يكفي العقل وحده؟ أم يجب تجاوز العقل؟

الحس والعقل، عند نعيمة، لحظة في أول الطريق. هما البداية، تسمحان لك أن تعاني وتتلمس ما ترفضه، وتشتاق للخلاص، أما بعد ذلك فهما قاصران. وذلك أمر بدهي في نظرية نعيمه. فالحس والعقل والمنطق، أدوات لا تعمل إلا في الجزئي والنسبي والمحدود، أما في المطلق فهي عاجزة. وما الخلاص الا بحث عن المطلق ومسيرة بإتجاه المطلق. الحواس والعقل هي دون ذلك:

«فلا الحواس ولا العقل تستطيع العمل إلا في إطار من البدايات

---

(١) نعيمه، يا ابن آدم، ص ١٨٩ – ١٩٠

والنهايات ، أما حيث لا بداية ولا نهاية ، حيث لا قبل ولا بعد ، ولا هنا ولا هناك ، فعمل الحواس والعقل عمل لا طائل تحته »[1] .

للعقل إذاً حدود . وهو ، في حدوده ، نعمة . أما إذا تجاوز حدوده إلى حيث لا يمكن أن ينفع يغدو نقمة : كان حرياً بي من زمان ، يقول نعيمه ، أن أعرف حدود عقلي فلا أتوقع منه فوق ما يستطيع ... العقل كالسيارة ، هي خير ما يوصلك إلى المطار لتسلمك إلى طائرة أسرع بكثير فتقول لك إنتهت مهمتي . ولو حاولت خلاف ذلك لأصبحت عقبة . العقل إذاً ليس بلا قيمة ، لكنها ليست مطلقة :

أي عجيبة هو .
أي عظمة هو .
وأي بلية هو .

العقل الذي يخرج عن كل حد ، والعقل الذي يتوهم أنه مطلق ، والعقل الذي يتحول ضد الإنسان ، هو بلية ونقمة ، كما يرى نعيمه ، وليس بنعمة (*) .

هناك ، أبعد من العقل ، الحدس والخيال والأيمان ! وهناك الدهشة والمحبة :

« يا ابن آدم
حذار من الألفة
كأن تألف الأشياء فلا تدهش لشيء .

---

(١) نعيمه ، يا ابن آدم ، ص ١٧٥ .

(*) ما يجب الاشارة إليه ، وهو أمر يدخل في اطار فلسفة نعيمه . أن العقل عنده ليس بلا قيمة ، بل ان الايمان الحقيقي المطلوب دائماً في طريق الخلاص لا يمكن بلوغه ، في رأي نعيمه دونما عقل يتطور وينضج ويبلغ غايته .

كل ما في الأرض وفوقهامدهش وعجيب .
فحري بك أن تعيش دهشة دائمة .
وحري بدهشتك أن تفتح لك الباب
إلى قلب الحياة الفسيح »[1] .

ما لم تنزع عن عينيك أقمطة الألفة والتقاليد ؛ ما لم تسكنك الدهشة ، فانت خارج قلب الحياة وأنت دون معرفتها : فأن تعرف حقاً ، يعني أن ترى بقلبك وبصيرتك ما لا تراه العين ولا يبلغه البصر :

« عندما تغفو حواسك الخارجية ،
فتبصر ما ليس تبصره عينك
عندما يصفو فكرك من هواجس الأمس واليوم والغد .
ويفلت قلبك من كماشة الخوف والحقد والطمع .
عندما يستيقظ ضميرك فيحاسبك أدق الحساب .
عندما تنفتح على الكون إلى حد أنك لا تحس
أي حاجز أو فاصل بينك وبين أي شيءٍ في الكون ؛
عندئذ تعرف أن وعيك قد توسع في الإتجاه الصحيح »[2] .

ذلك هو منتهى المعرفة الحقة كما يرى نعيمه . وهي لو كانت لنا لغدا كل ما في الأرض سحراً ؛ ولعادت حتى الأجزاء البشعة والمؤلمة لتكتسب معناها في ظل النظام الشامل الذي لا يخطئ ولبات الكون ، وما فيه ، وليمةً وفرحاً دائماً :

« عجائبك يا ربي تكتنفني منذ أن خرجت من بطن أمي وحتى

---

(١) نعيمه ، يا ابن آدم ، ص ١٩٣ ـ ١٩٤ .
(٢) نعيمه ، يا ابن آدم ، ص

شارفت شمسي على الغروب ...
وأنا وسط هذه العجائب أقف خاشعاً مشدوهاً وذاهلاً عن نفسي
ويخيل إلي أنني العجيبة الكبرى .
إن فتحت عيني أو أغمضتها فعلى الف عجيبة ...
بالعجائب أقتات وارتوي وبالعجائب استر عريي
وعلى العجائب أمشي ومع العجائب انام وأقوم »[1] .

فلتكن الدهشة إذاً أول الطريق . وليكن الحدس والخيال والإيمان طريقك . ولتكن المحبة المنار والمشعل والإمام الذي يهدي ولا يخطئ . فالمحبة لا تخطئ والمحبة لا تضل :

« وحده الإنسان يدرك عظمة المحبة
فهي إن لم تكن في بؤبؤ العين كان كل ما تبصره العين ضباباً في ضباب .
وهي إن لم تكن في طبلة الأذن كان كل ما تحسه الأذن نشازاً في نشاز .
وهي إن لم تكن في حبة القلب كان كل ما يحبه القلب سراباً في سراب »[2] .

قبل أن تكون لك الدهشة والمحبة والحدس والخيال والإيمان (*) ؛ قبل ذلك ، لا خلاص ؛ ولو حاولنا في كل إتجاه أو جرّبنا طرق

(١) نعيمه ، نجوى الغروب ، ص ٧ ــ ٨ .
(٢) نعيمه ، نجوى الغروب ، ص ١٢٧ ــ ١٢٨ .
(*) يستعمل نعيمه هذه المفاهيم بمعاني تختلف قليلاً عما ألفناه . في سبيل معرفة أكثر شمولاً بالموضوع ، راجع للمؤلف « فلسفة ميخائيل نعيمه » . منشورات بحسون الثقافية ـ بيروت ، ١٩٧٩ .

الأرض جميعاً ؛ ولقد حاولنا وجرَّبنا فعلاً ، فهل قادتنا تلك إلى سعادتنا وخلاصنا !

ولكن لا يغرّنا هذا الكلام المعسول ، فليس الطريق هذا بسهل أو متيسر ببساطة ، ولا هو طريق قصير . هو على العكس طريق مضـن ، وطويل لأن طريق المعرفة طويل وطويل ! وفي نص بالغ الدلالة ، يقول نعيمه :

«الحياة تريدك أن تصبح مثلها :
واعياً كل ما كان وما هو كائن وما سيكون
مالكاً كل شيْ
خالقاً لا مخلوقاً
وفوق الخير والشر
ولأن طريق المعرفة طويل طويل ، وعسير عسير ،
فقد فسحت لك الحياة أقصى ما تحتاجه من الزمان لأجتيازه
حتى ملايين السنين . وجعلت اجتيازه على مراحل .
ولكنك لجوج يا ابن آدم
وذلك هو شأن الأطفال والجهّال
في كل زمان ومكان
فأنت تريد أن تختصر المراحل كلها
في مرحلة واحدة .
وتنسى أنها جعلت لك من الموت
نهاية مرحلة وبداية مرحلة
في طريقك الطويل العسير : »[1] .

(١) نعيمه ، يا ابن آدم ، ص ١٩٢ ـ ١٩٣ .

هوذا دور التقمص في فلسفة نعيمه بينما الزمان كله فسحة لك تجتازه على مراحل ، تنجز فيه خلاصك ؛ تصفية لأدران علقت ولأوهام تراكمت. وما الموت بعقبة ، إن هو إلا نهاية مرحلة تفسح الدرب نحو مرحلة تلي. وفي ذلك كله ، يتسع وعينا ويتعمق ، ويصبح كما الحياة شاملاً كل شيء ، مالكاً كل شيء وفوق أزدواج الخير والشر بل وفوق كل إزدواج وثنائية .

هوذا الوعي ، أو المعرفة ، الذي ستبلغ بنا الخلاص .

وبالخلاص نستعيد وحدتنا مع ذاتنا ، وحريتنا بمعناها الحقيقي والشامل. تلك نتيجة ضمنية للخلاص كما يفهمه نعيمه : « هدف الإنسانية من وجودها هو معرفة كل شيء والقدرة على كل شيء » .

ولكن أي خلاص غريب هذا ! أو يريد الإنسان أن يصير إلهاً ! يجيب نعيمه بهدوء المؤمن وفرح المتصوف : وأي معنى يبقى للانسان إن لم يكن في طريقه إلى الألوهية. إنما الإنسان طفل إلهي ، من ذرية الهية وفي طريقه إلى الألوهية ، تتفتح سراً سراً وعلى مدى الزمن .

إن لم يكن فيَّ نور ، فكيف أفهم النور !
وإن لم يكن فيَّ حق ، فكيف اشتاق إلى الحق !

« إن الله ما أودعكم بعضاً من ذاته. فهو لا يتجزأ. بل أودعكم الوهيته بكاملها » ، تلك هي قناعة نعيمه .

طريق الخلاص اذا هو طريق المطلق ، طريق الألوهية بالمعنى النعيمي . فيه معرفة كل شيء والقدرة على كل شيء. أوَليس الاله : معرفة مطلقة وقدرة لمطلقة .

وانما حذار من التوهم أنه أمر متيسر في عمر واحد ؛ هو طريق

الإنسانية الذي يستغرق الزمن كله . تجتاز الزمان والمكان إلى أن تصبح خارج الزمان والمكان .

وبعد ... تلك هي مسيرة الإنسان عند نعيمه ، **مسيرة الخلاص ، من تمزق الذات أولاً إلى وحدتها أخيراً ؛ من الغربة إلى الفهم ، ومن العبودية إلى الحرية ، وصولاً إلى المطلق .**

أهو حلم ؟ الجواب لا .

يمثّل الخلاص في رأي نعيمه مستقبل الإنسان؛ وهو ليس وقفاً على « الخاصة » ، لكنه متوفر لكل الناس الذين يشدون الرحيل ، حقاً ، نحو الأفق السرمدي كما « مرداد » و« صنبيم » و« موسى العسكري » ـ ابطال الأدب النعيمي ـ على طريق بوذا ويسوع ومحمد وركب السائرين في خطى الخلاص .

الخلاص أكثر من حلم وأكثر من شطحة نظرية أو إشراقية . ونعيمه في ذلك أكثر واقعية من كثير من الواقعيين . الخلاص مطلب تستدعيه وقائع حياتنا ، كما وقائع فكرنا . وإذا هو مطلب الإنسان دائماً ، لكنه اليوم أكثر إلحاحاً . فالإنسان حاول في أكثر من طريق ، ديناً وعلماً وتقنية وفلسفة وسياسة ، لكنها عجزت جميعاً ، ولا فائدة من الجدل في ذلك ، عن أن ترفع تمزقه وازدواجه ومعاناته وغربته وألمه . لقد عجزت عن أن تقدم الطمأنينة والأمن والسعادة . ولم يكن ذلك لعجز في ذاتها بل لأنها ، أخطأت الإتجاه .

لقد داوت أعراضاً لمرض كان يتفاقم . وغدا كل دواء ، من أدويتها ، مرضاً يقتضي دواء آخر وهكذا دواليك ... بينما نحن نحث الخطى لاهثين في طريق مسدود . لقد فات « الأطباء » ، مع الأسف ،

أن المخدِّر ليس دواء ، والمسكّنات ليست العلاج . لقد فاتهم جميعاً أن مئزر التين ليس هدفاً في ذاته .

الحل الدائم والحقيقي ، كما يرسمه نعيمه ، هو في معالجة جذور أزمة الإنسان ، ومساعدته في إستعادة وحدة ذاته :

وحدة الذات مع الذات .
وحدة الذات مع العالم .
ووحدة الذات مع الله !

وحدتنا ، وحدها ، تلغي التمزق وترفع المعاناة لأناس « كأنما يمشون على شظايا من زجاج » حسب تعبير نعيمه . وحدها الطريق إلى الأمن والحرية والسلام والسعادة . هو ذا الخلاص .

لو كان الأمر كله رحلة في الفلسفة ، مضموناً وشكلاً ، لما توقفنا عنده في إطار هذا البحث ؛ لكن المدهش حقاً هو أن تكمن فلسفة بهذا التماسك في شكل أدبي متألق ، في ثناياه وصوره وإستعاراته وجماليته الخلاّبة .

والمدهش حقاً هو أن يحمل الأدب ، في أجمل صوره ، معاناة الناس في أعلى صياغة لها وفي أكمل رد عليها . وما أدل على ما نقول إلا حقيقة أن نعيمه الأديب هو المعروف منا ، حتى في أوساط المثقفين ، ينهل طلاب العربية من ينابيع لغته وفنه واسلوبه ، ويتدربون على مدارج قلمه ؛ ويؤخذون بالكتابة الجميلة؛ فما دخلوا معبد نعيمه ولا أوغلوا في مضامين ما كتب ، إلا نادراً ، بينما هو يتخطى بعد أكثر من ستين سنة من الكتابة حرفية اللفظة ويتعدى الشكل بالذات نحو قضية الإنسان

الدائمة : الخلاص . أو كما قال فيه عيسى الناعوري : كأن كل ما كتب كان كتاباً واحداً[1] ، أو قضية واحدة : قضية الإنسان .

بين « النهر المتجمد » أولى قصائده و« ومضات » . آخر ما كتب ، خيط خفي ، يجمع ذلك كله . كان حاضراً حتى في محاولاته الأولى . أليس تحول النهر من ربيع إلى شتاء هو تحول الدنيا ، هو الزمن :

يا نهر هل نضبت مياهك فانقطعت عن الخرير
أم قد هرمت فخار عزمك وأنثنيت عن المسير !

بالأمس كنت مرنماً بين الحدائق والزهـــور
تتلو على الدنيا وما فيها أحاديث الدهـــور

ما هذه الأكفان ؟ أم هذي قيود من جليـــد
قد كبلتك وذللتك بها يد البرد الشديـــــد !

ها حولك الصفصاف لا ورق عليه ولا جمـــال
يجثو كئيباً كلما مرّت به ريح الشمـــــال ![2]

ويخلص نعيمه إلى الذات فيراها ، كما النهر :

يا نهر ذا قلبي ، أراه ، كما أراك مكبـــلاً
والفرق انك سوف تنشط من عقالك وهو ... لا

ونبقى في شعر نعيمه وهو يخاطب الذات ، حقيقة مستقلة عن الجسم ، دليل الله فينا ووديعته :

إيه نفسي : أنت لحن فيّ قد رنّ صــداه

(١) الناعوري . أدب المهجر . ص ٣٩٧ .

(٢) نعيمه . همس الجفون . ص ١١ .

وقعّتــــك يـــد فنـان خفي لا أراه
انت ريحٌ ونسيـــمٌ ، أنت مـوجٌ ، انت بحرٌ
انت برقٌ ، انت رعدٌ ، انت ليلٌ ، انت فجرٌ
انت فيض من إله[1] .

ولنلاحظ ، عَرضاً على الأقل ، أفلاطونية الفكر النعيمي البارزة في هذه الأبيات : فالنفس جوهر مستقل ، لَحنٌ رن فيَّ صداه . تماماً كموقف ابن سينا في عينيته « هبطت اليك من ... ». النفس لكليهما جوهر مستقل ، «هبطت» من عــلٍ ، وهي إلى معاد . ولعله إرث أفلاطوني اشراقي عند كليهما .

لكن الذات هذه لم تكن ذات نعيمه وحسب ، لقد كانت إلى حد كبير كل ذات . لم يكن تمزقها وقلقها ويأسها ، سوى أزمة كل المتنورين المشرقيين الذين أتاح لهم المهجر أن يتبينوا فاجع الشرق المتخلف الجاثم تحت السلاسل ، من كل نوع ولون . وجاءت مجاعة الحرب الكونية الأولى شعلة ألهبت لاوعياً مشبعاً بالنقمة فاندفع سيلَ أحزان يبكي شرقاً مسكيناً سقط على كل مذبح . وما الفارق بين « أخي » ، قصيدة نعيمه ، وبين «عواصف» جبران ، سوى فارق بالدرجة لا بالنوع . فارق يعكس خصائص الرجلين . هوذا موقع قصيدة نعيمه «أخي» التي تعود بتاريخها إلى سنة ١٩١٧ ، تجد في الشعر شكلاً لتوتر نعيمي واضح ، وتعبّر في بنائها وصورها المتناقضة الفجة عمّا يجب أن يقال في حضور الكارثة وعمّا يجول في ضمير نعيمة بالذات .

---

(١) نعيمه ، همس الجفون ، ص ٢١ .

في « أخي » ينعي نعيمه الشرق : فمن مات لم يك بطلاً ومن ظل حيّاً كان مرزوءاً بذلٍ لا يغسله إلا الموت . فعلامَ نهزج « لمن سادوا » ! وإذا بكى الغرب موتاه ، فتعال نبكي « حظ موتانا » بل هات الرفش واتبعني نحفر قبراً « نواري فيه أحيانا » ، بل نواري فيه شرقاً خمّت به الدنيا :

أخي من نحن؟ لا وطن ولا أهل ولا جار
إذا نمنا ، إذا قمنا ، رداتا الخزي والعـــار
لقد خمّت بنا الدنيا كما خمّت بموتانا
فهات الرفش واتبعني لنحفر خندقاً آخر
نواري فيه أحيانا .

لكن الشعر لم يكن مركب الفلسفة الوحيد في تراث نعيمه . **لا بل يصح القول أن نعيمه كان يتخلى عن الشعر الموزون المقفى بمقدار ما كانت قناعاته تغدو أكثر ثباتاً ونضجاً** ، وما أدل على ذلك إلا حقيقة أن ذلك النوع من الشعر لم يرد الا في مراحل نعيمه الأولى . لقد تخلى عنه نحو أشكال أخرى .

استخدم نعيمه ، في الواقع ، معظم الأنواع والأجناس الأدبية التي توفرت له ، أشكالاً متنوعة في إيصال فكره إلى كل الناس . وليتحول فكره إلى منارة أخرى تضيْ ليل السالكين فيما لو غشي العيون ضباب السرج الكثيرة والفقيرة في آن . استخدم نعيمه ، إلى الشعر ، الرواية والأقصوصة والمسرحية والشذرات ، حملت قضيته الواحدة . ولعل مسرحيته « الآباء والبنون » (١٩١٧) هي إحدى بواكير المسرحيات العربية . ويبدو أن المسرحية تستجيب ، بطبيعتها ، لغايات نعيمه ، فعاد إلى استخدامها أكثر من مرة وفي أعماله الكبرى بالذات مثل

« مرداد » (١٩٣٢) أحد أهم أعماله على الإطلاق يروي فيه مسيرة مرداد المنقذ ؛ ثم « أيوب » تستعير اسطورة أيوب المعروفة وتحمّلها أفكاراً وإتجاهات نعيمية . وأخيراً « يا ابن آدم » أو حوار بين رجلين ، تروي قصة الدكتور « صنبيم » عالم الأسلحة الذي يسعى هرباً من عالم مجنون إلى حضن الطبيعة المتمثلة في جزيرة نائية ؛ لكن العالم ينكر عليه هذا المروق فيطارده ويرصد جائزة لمن يعثر عليه وتغدو المسرحية حواراً بين « صنبيم » وأحد صيّاديه ، ويستحيل الحوار عرضاً مبسطاً ممتازاً ، وتعليمياً إلى حد ما ، لفكز نعيمه .

ومن بين تلك الأشكال جميعاً إخترنا الرواية النعيمية نموذجاً لأدب نعيمه الفلسفي ، وفي رواية « اليوم الأخير » بالذات . وللاختيار أسبابه وأهمها أن تزاوج الأدب والفلسفة هو أصعب في الرواية منه في غيرها ، إذ ان مساحتها تتطلب ، أساساً ، تمكناً واعياً هادفاً للاحتفاظ بالحالتين معاً : شروط العمل الروائي من جهة وامتلاكها للفكر الفلسفي من جهة ثانية دون أن يؤدي مضمونها الفلسفي إلى الإخلال بشروطها الفنية . ثم أن « اليوم الأخير » بالذات يعتبر تكثيفاً ممتازاً لأفكار نعيمة الفلسفية خصوصاً أنها من مؤلفات المرحلة الأخيرة في حياة نعيمه (١٩٦٣) أي مرحلة تركز فكر نعيمه .

« اليوم الأخير » قصة طويلة تروي ما حدث « لموسى العسكري » استاذ الفلسفة في الجامعة ، في يومه الأخير . تتدرج الرواية على مدى أربع وعشرين ساعة ، تبدأ لحظة آفاق موسى على صوت مخيف يناديه : « قم ودّع اليوم الأخير » ، حتى اللحظة الأخيرة ، لحظة موت موسى العسكري ! ولكنه موت من؟ وموت ماذا ؟ لقد مات موسى العسكري وولد معاً ! مات موسى الجهل والظاهر وولد موسى

المعرفة. مات فيه تاريخ بكامله وبدأ تاريخ آخر، وكان خلاصه.

تبدأ أحداث « اليوم الأخير » إذاً بصوت يناديه منتصف الليل:

« قم ودّع اليوم الأخير!.

سمعت الصوت فأفقت من نوم عميق. وبحركة عفوية... استويت في سريري... ثم فتحت عيني وأنا على يقين... من أني سأبصر صاحب الصوت على قيد خطوة... وكنت أتوقع أن أسمع منه فوق ما سمعت. لقد كان صوتاً صافياً، جازماً، حازماً. ولكن غرفتي كانت في ظلمة عمياء... فاعتراني الخوف... وجدتني وحدي وكانت الساعة تشير إلى نصف الليل بالتمام. أما السكينة التي تلفني وتلف بيتي والطبيعة خارج بيتي فلم يكن يقلقها شيء غير أنفاسي وانباضي المضطربة المتسارعة »[1].

بدأ إذاً يوم موسى العسكري الأخير. واختيار نعيمه لموسى العسكري بالذات، شخصية الرواية الرئيسية، اختيار له مدلوله ويعطي مضمون الرواية وشكلها وزناً لا يمكن إغفاله. فموسى العسكري ليس مراهقاً تسكنه الأحاسيس والانفعالات، أو مريضاً تتملكه الأوهام. لقد تجاوز السابعة والخمسين، وهو دكتور في الفلسفة مما يوحي أن خياراته لها قدر كبير من الثقة:

« نلت درجة الدكتوراه وأصبحت استاذاً للفلسفة في الجامعة. وأنا من حيث الذكاء فوق المستوى العادي... يحبني رؤسائي... يتودد إلي الناس ولا اتودد إلى أحد »[2].

---

(١) نعيمه، اليوم الأخير، ص ٧ – ٨.

(٢) نعيمه، اليوم الأخير، ص ٢١.

هو إذاً لا يعاني أعراضاً تفسد عليه قناعاته، فحياته بمقاييس الناس ممتلئة وأولى به أن يرضى .

واختيار نعيمه دكتور الفلسفة تحديداً ، مسرحاً لذلك التحول ، نجاح شكلي آخر وتحد آخر ؛ تحد لماهو « متداول » في أرقى أشكاله ، أليست الفلسفة أكثر أشكال الثقافة المتداولة عمقاً وتنظيماً ! وإذا تمكن نعيمه من تحليل مفاهيمنا إلى الحد الذي تبدو معه عرضة الشك ، فإن الشك في المفاهيم الأقل تماسكاً يغدو أكثر منالاً .

ثم أنه لنجاح للرواية في اختيار الموت ، وليس سواه ، مهمازاً لذلك التحول الذي سيطر على شخصية موسى . فيوم موسى الأخير يعني مباشرة أنه أمام الموت ! ويهبط الأمر هبوط الصاعقة ، إذ لا شيءَ أكثر رهبة من الموت . يستفيق موسى عند منتصف الليل وتجري الساعات حريقاً يلتهم لحظات موسى الأخيرة؛ فتوقظ فيه تساؤلات ما تعوّدها ويكتشف أموراً تسكن بجانبه إلا أنه يراها للمرة الأولى . فأنهار كل ما هو مألوف وعادي في حياته ، ثم انهارت الفلسفة التي تعلّمها وعلّمها . ومـا ظل من ثقافته ، بل ومن حياته ، غير « لماذا » قلقة كأنه يراها ، وهو دكتور الفلسفة ، للمرة الأولى : « كأنني عشت ما عشت من السنين ولم أكن أعلم بوجودها ، في حين أني درست الفلسفة ودرّستها »[1] .

ويوغل موسى العسكري في تجربة الموت الماثل على بعد ساعات ، وتمزّق تلك الـ « لماذا » ، « لماذا » الموت ، زيف حياته وأيامه وذاته كما عرفها ؛ فيراها الآن كما هي حقاً ، دونما مآزر ومساحيق

(١) نعيمه ، اليوم الأخير ، ص ٢٥ .

وجلود أيام الناس ومدنيتهم :

«صليت بدافع الخوف من رب الوليمة ! وصليت بدافع الطمع في نصيب أوفر من الوليمة»[1] .

وتتكشف الحقيقة لموسى رويداً رويداً ، ويتنقل بين كشف وآخر . هي لا تقدّم جاهزة وناجزة ، وهو ما يميزها كرواية وفن ، بل هي تبنى في سياق أحداث الرواية : فهذا هشام ابن موسى (ولعله رمز لوعيه) الأبكم المشلول منذ عشرين سنة ، لم تنقذه أدوية العقل والعلم ، وإذ يصطدم بنسرنية (وهي رمز بدورها) تدمي رجليه ويديه ويجري دمه المتخثر ؛ لكنها تصبح ، رغم الألم ، حافزاً ليمشي ولينطق وهو الأخرس المشلول عشرين سنة . وهو بالذات قدر الإنسان ، مدلول الرمز ، أن يصطدم وعيه الغافل بأكثر من نسرينة وأن يعاني جراء ذلك وأن يتألم ، فتغدو الخطوة الحقيقية الأولى في طريق خلاصه .

وتتوالى الصور في تراكم وجداني ـ معرفي : مواقف فلسفية وقد تدثرت صور الأدب تحمل من السحر والتأثير بالقدر الذي يكاد ينسيك ما فيها من فكر محض :

«أبصر في الوهاد والتلال والجبال وفي البحور والأنهار ، حياة تدثرت بالصمت ، ولكنه صمت يضج بربوات الأصوات . وحياة تجري إلى حياة . وحياة تقتات بحياة . إنها الكثرة في المظهر والوحدة في الجوهر»[2] .

---

(١) نعيمه ، اليوم الأخير ، ص ٥٩ .

(٢) نعيمه ، اليوم الأخير ، ص ٥٣ .

وفي مراجعة حادة شاملة ، تسقط مجموعة نواميس وطقوس وتقاليد من على منابرها المقدسة ، فتدخل التاريخ وتستعيد موقعها الحقيقي :

« في المعابد أرى بخوراً وشموعاً تحترق وجباهاً تنطح الأرض وأكفاً ترتفع إلى فوق ، وأيدياً تقرع الصدور وشفاهاً تتمتم بابتهالات ... فلا أرى الجباه تشرق بالنور ولا الأكف تمتلئ بالخيرات ولا الصدور تتطهر بالبخور ولا الشفاه تسيل بالبركات »[١] .

لكن ذلك لا يكفي لتأمين خلاص موسى . فالفهم شرط ضروري لكنه ليس كاف ، بل هو لا يبلغ حقيقته إلا بالمحبة ، فإذا الكل ، عند موسى ، مزيج سحري وحقول محبة لا تنضب :

« لقد أصبح الكل مزيجاً عجيباً لا شكل له ، ولا لون ، ولا مذاق . وأصبحت أنا ذلك الكل ، لا يعاديني عدو ولا ينافسني منافس ... ولا يساورني أي خوف ... وكان آخر ما خطر في بالي أن أسأل نفسي عن ذلك الشعور ما هو ؟ فلم أجد كلمة أصفه بها إلا المحبة »[٢] .

وبينما الموت يقترب ، في ساعات موسى الأخيرة ، تختلط الأحداث وموسى في فرح كشوفاته ، يخرج من قيوده ويتحرر من مزيد من مشاغل دنياه ، حتى القريبة جداً ، وليسدل الستار إلى صباح تالٍ . أطل الصباح التالي ، فإذا موسى في زورق جميل يجذف بمعرفة وفرح ، ضد التيار بينما أناس لا حصر لعددهم يدفعهم التيار إلى « نفق الموت » أفراداً وجماعات وتبتلعهم اللجة . أما موسى العارف

---

(١) نعيمه ، اليوم الأخير ، ص ٥٢ .

(٢) نعيمه ، اليوم الأخير ، ص ٨٢ .

فيجذف في إتجاه آخر ، بعيداً عن اللجة ، وضد التيار . وإذا به ، بعد الحلم ، موسى آخر ، يولد من جديد . لقد ودّع يومه الأخير فعلاً ، لكنه كان اليوم الأخير في حياة موسى آخر . لقد ودَّع موسى الظاهر ، موسى الأسود والأبيض ، موسى الأزدواج والتمزق ؛ إلى الأبد .

هوذا فهم نعيمة للخلاص . وتنتهي « اليوم الأخير » ، رواية تحمل من الفن الروائي كل عناصر الشكل من وحدة الحدث، والزمان والمكان والسرد والتشويق وتعارض الشخصيات ....، إلا أن فيها ما هو أكثر من رواية عادية ؛ لقد كانت تروي ، في مفاهيم نعيمه ، أزمة كل الناس وترسم ، رمزاً ، طريق الخلاص . هي ملتزمة بقضية نعيمه الدائمة ، لكن القضية لم تمنع عنها الفن ، ولم يتعارض إلتزام المضمون الواضح مع شروط التعبير الفني الجمالي ؛ فاستحقت بالتالي أن تكون أدباً فلسفياً . وهي في ذلك تستجيب لحاجة فعلية . فأفكار أدب نعيمه ملتزمة منذ البدء بهمّ الانسان وخلاصه ، فكان عليها أن تجد الى الناس سبيلاً وممراً .

« اليوم الأخير » خطوة أخرى تجسِّد تلك أفكار وقد رغبت أن تتحول وقائع وأن تمتلك إلى الناس أكثر من طريق . وهي تسهم تبنيها لقضية نعيمه ، مع باقي أعماله ، في جعل الخلاص قضية نعيمه الدائمة مسألة مفهومة بل وممكنة . وإذا كانت تستطرد أحياناً في إسهاب نظري فلان الأدب لنعيمه كان دائماً أكثر من مجرد شكل .

وتنتهي مسيرة نعيمه ـ الإنسان بنشيد الذي يقترب من خلاصه قد تملَّكه الفرح :

« أعرف يا ربي

أن الطريق إلى المحبة
مفروش بالشوك
وأن على سالكه أن يدمي عقله وقلبه ....
وأني لسائر فيه
ولكنني لا أعرف
أين أنا اليوم منه .
ألا أنني في كل مرة يدنو مني اليأس
لا ألبث أحس يداً حنوناً تربت كتفي
وأخرى تملأ سراجي بالزيت
وإذا بنوره يتجدد ويتألق ويمتد
وأدرك أني لست وحدي في الطريق
حتى إذا آذنت شمسي بالغروب
صفّقت لها جوارحي
وأيقنت أن غروبها
سيكون شروقاً »[1] .

(١) نعيمه ، نجوى الغروب ، ص ١٥١ .

خاتمة

في إعادة صياغة المصطلح

لم يكن « الأدب الفلسفي » وفي قسمه النظري بالذات استشرافاً لباب جديد ولا حدساً يهذي في لجّة نظرية الأدب ، وإنما هو تحليل لعناصر قائمة وقراءة في علاقاتها من زاوية مختلفة وفي ضوء نور جديد . ولم تك تلك التحليلات والقراءات لتغدو ممكنة إلا في حدود ما ترتهن وتلي وقائع التاريخ .

هي إذاً قراءة في التاريخ ، تاريخ الإنسان ، تاريخه الفعلي أولاً : جدلية الحاجات التي تصبح تحديات عملية ونظرية من جهة والرد عليها ومحاولة تلبيتها من جهة ثانية ، الصراع الذي استغرق مسيرة الإنسان ودخل في نسيج حياته ، أجزاء وكلاً ؛ فكان خميرة إنجازاته وغدا في أسماء لا حصر لها .

وهي قراءة في تاريخه الثقافي ، ثانياً ، تاريخ وعيه : يتدرج من أكثر العيانات[1] حسّاً إلى أكثر المفاهيم فكراً وفهماً ، فينزع من الأشياء والموضوعات والتحولات حدودها المادية لتصبح ، أو لعلها تعود، صوراً خالصة في الإدراك Perception والذاكرة والخيال

(١) Intuitions أو الإحساس أكثر أولية وهو أدنى من مستوى المعرفة .

والفهم. هذا التجريد لا يُدرك ولا يقوم أساساً إلا بمقدار ما يتموضع Exteriorized وعياً وينكشف معرفة وعلماً وإنجازاً وديناً وفناً وأدباً بالذات. لكن الوعي الذي حمل المعطى بتجلياته المختلفة من مجرد إستمداد إلى وجود بالفعل، يبدي على الدوام، في ثنايا الاجزاء كما في المسيرة كلها، قصوراً ونقصاً وعدم إكتفاء تلزمه أن يتضمن باستمرار انعكاساً على الذات Reflection قد لا يحسه البعض غير أنه يسهل عقله وإدراكه.

هذا الإنعكاس على الذات أو وعي الذات Self-Consciousness هو ما نسميه وعي الوعي أو **مستوى المشروع الفلسفي**.

نقول مستوى وليس ميداناً لأن حدود وعي الوعي، أو حدود المشروع الفلسفي، لا تتعين بشكل ثابت وعلى مدى رقعة محدودة في مكان ما ـ أو في صندوق ما كما توهم لمئات السنين بهلوانيو الميتافيزيقيا وحواتها وعرّافيها.

هذا المستوى، وعي الوعي أو المشروع الفلسفي، يدخل في صلب محاور المعرفة وأكثر مفاصلها وحلقاتها أوّلية، بينما يتقلص ويتلاشى في التفاصيل والأجزاء والأعراض وركام ردات الفعل الآنية والثانوية. ومن نافل القول أن نضيف أن تميز هذا المستوى ووضوحه يزداد ويتسع بمقدار ما تمسي الحاجة إليه أكثر حدَّةً، وهو ما يجري التعبير عنه في مفهوم **الأزمة**.

والأزمة، أو التأزم في بيان أكثر، تختزل وتنسحب بالقدر نفسه على التناقضات بين ما هو قائم فعلاً وما هو مطلوب، بين العلاقات والشروط الجديدة من جهة والأطر القديمة من جهة ثانية، وما يتخلل ذلك أو ينتج عنه من سقوط وتراجع وموت من جانب ونهوض وولادة

من جانب آخر .

وإذ تتكامل الحلقات وتستوي العلاقة التي تشد تلك الحلقات والجوانب إلى بعضها البعض ؛ يغدو القول أن كل أدب عظيم وخالد هو أدب أزمة[1] ، قولاً صحيحاً . كما يغدو مفهوماً بالتالي جوهر كل الذي قلناه وأكدّناه دوماً فيها أن كل أدب عظيم وخالد يتضمن بالضرورة قدراً بارزاً من الوعي الفلسفي يجد أسمى تجلٍ له في ما أسميناه أدباً فلسفياً .

إن الحاجة للمشروع الفلسفي لا تكمن بالتالي في تبرير ما هو قائم أو تبرير ما يتغير ، أياً كان ؛ هو يتجاوز ذلك ليدخل صلب ما هو قائم وما يتغير . ولأن حضور المشروع الفلسفي يكتسب طابع الضرورة في كل الحلقات الهامة في تاريخ الإنسان ومعرفته ، أمكن بالتالي تلمس الحيز الهام الذي يشغله في كل فن أو أدب عظيم .

لكن هذا التحديد لحجم الوعي الفلسفي ووجهته يميل في إتجاه المضمون ، ويسهم في بناء أفكار وبني ووقائع ـ كما يجري في العلم والدين والفلسفة ـ لا تتسم ضرورة بالجمالية ، وهي في ذلك خارج إطار بحثنا . يشتمل موضوع بحثنا على قضية واحدة وهي كيف يلتزم الفن والأدب هذا المشروع النظري كيما يكون أدباً حقاً ؟ وكيف يكون أدباً فلسفياً بالذات ؟

---

(١) « إن كل نص عظيم هو نص أزمة » مقالة أدونيس ، علي أحمد سعيد ، « النهار العربي والدولي » السنة الرابعة ، العدد ١٦٠ . راجع كذلك « الفن والتصور المادي للتاريخ » ص ٤١ ، لبليخانوف . كما يسهل استنتاج ذلك من مجمل الوقائع التاريخية التي جرى عرضها وقراءتها في الفصول السابقة .

ولم تكن الفصول الأولى ، في إطار تحليلنا لموضوع البحث ، غير محاولة متأنية إلى حد كبير ، خلصت من خلال المنهج النقدي التاريخي إلى إرساء المقدمات الكفيلة بصياغة جملة قناعات وحقائق بالغة التحديد يمكن إختصار أهمها في ما يلي :

١ ـ لا أدب ، ولا فن عموماً ، ينشأ خارج التاريخ ؛ وكل محاولات فهمه من وجهة تختلف كانت تبلغ ضرورة تصورات قاصرة وآحادية الجانب . غير أن تحديدنا لمفهوم التاريخ يقتضي تمييزاً أكثر دقة . فمفهوم التاريخ ليس أسير أهواء الذات لكنه لا يتضمن ما يمكن أن يعني أنه خارج الذات كلياً . لا يتشكل التاريخ ، كما يجري استخدامه في هذا البحث ، بمعزل عن الذات والوعي ؛ وهو يصبح فيما لو تشكّل خارج الذات والوعي ، مدخلاً لعدد لا ينتهي من الإنجازات غير أنه يعجز ، في حدود التعيين هذا ، عن أن ينتج أدباً أو فناً على وجه الاجمال . ولعلها حال الكائنات غير الإنسانية جميعاً ، فهي تكتسب حيزاً ثابتاً في التاريخ لكنها لا تشترك فيه . وهي ، لذلك ، أما خارج التاريخ كلياً ، في كونه خارجاً غير مفهوم ، أو داخل التاريخ كلياً ، في كونها غير متميزة وغير متعينة . من خلال هذا الفهم الموضوعي الذاتي للتاريخ يصبح الوجود الإنساني وفعالية هذا الوجود أمراً حقيقياً من جهة ومفهوماً من جهة ثانية ، يجد ترجمته العملية في كل مظاهر الوعي الإنساني والفن بالذات .

٢ ـ إن الأدب ، في حدود ما هو نشاط إنساني معقول ومفهوم ، يحمل على الدوام ، أنّى اتجه وكيفما أسميته ، جانباً واقعياً تاريخياً محدداً لا يحكم المضمون وحسب ، وهو أمر بدهي ، وإنما يحكم

كذلك تطور الشكل. ولقد رأينا أن علاقة الشكل / المضمون هي أكثر من مجرد خيار ذاتي شكلي، إنها معادلة جمالية ـ تاريخيّة تتحدد بشروط المرحلة وآفاقها وغاياتها. ولا يغيِّر في حقيقة ذلك أن البعض، بعض الفنانين والأدباء، ليسوا على بيِّنة تامة من مدلول إنجازهم، وذلك لسببين، أولهما أن مدلول النص لا يتحدد بفعل إبداعي وإنما بفعل نقدي، وهو ثانياً لأمر مألوف في تاريخ المعرفة والعلم أن تكون الوقائع شهادة للقوانين بينما تبقى في ذاتها أمراً آخر.

هذا الاستدراك يوضح حدود مسألة الالتزام في الفن والأدب ويضعها تحت نور جديد؛ فالالتزام مسألة ترتبط ببنية العمل الفني والأدبي ولا تضاف إليه. وهي أبعد من رغبة الفنان ومشيئته. وتصبح، لذلك، آراء الذين يرون الالتزام، أو يرون نقيضه، جملاً لا مضمون لها؛ كما أزمة الدخول في باب مفتوح.

٣ ـ يتضمن الأدب والفن عموماً، في حدود ما هو وعي، تجاوزاً مستمراً للطابع الأفقي للوعي. وهو خيار حتمي كما سنرى. فتجاوز الوعي نحو مستوى وعي الوعي، أو مستوى المشروع الفلسفي، لا يشكل خياراً إنسانياً متقدماً وحسب، وإنما هو شرط كذلك للاحتفاظ بمستوى الوعي. وبدون هذا الشرط الضمني الداخلي، يعجز الوعي عن أن يظل وعياً ويميل، في سكونيته المقابلة لعالم يتجدّد ويتجذَّر باستمرار، نحو الجمود والتراجع والإرتداد في إتجاه أدنى مستويات الوعي أو، ربما، نحو درك هو دون مستوى الوعي ذاته.
فالفن إذ يتميز، يغدو وعياً؛ وإذ يضيف إلى مسيرة الوعي ويثري خياراتها وتوجهاتها فهو يغدو وعياً للوعي فيتضمن ما نسميه بعداً

فلسفياً ، وهو موقع كل فنٍ ـ وأدب ـ عظيم وخالد[1] .

وعلى ذلك ، فالرسوم البدائية على جدران كهوف الإنسان الأول والتي تسجّل إدراكه لموضوعات الطبيعة بنسبها وتفاصيلها الدقيقة هي وعي غير متميز ، إذا صح التعبير ، إلا بمقدار دلالتها على بدايات تميز الإنسان الإنسان عن الطبيعة المحيطة به . حين يرسم الإنسان البدائي على جدار كهفه شكل حيوان ، فما ذلك إلا إصرار غامض منه على تأكيد التميز بين ذاته وذلك الكائن الطبيعي أي تأكيد تميزه من الطبيعة ، كما أنه فعل شعور غامض بإمكانية السيطرة عليه . وهو أمر ليعكس في تاريخ الوعي أولى محاولات الإنسان للتدخل والإشـــتراك في سياق الطبيعة ومجرى معطياتها وتاريخها . وليس مصادفة بالتالي كون فنون العصور الأولى تشترك جميعاً في كونها أكثر مادة، وأقل روحاً، من فنون العصور التي تلت. بينما تبدو فنون العصور الأخيرة مشدودة على الدوام نحو أفق السماء والروح والعقل . وهي وإن تنوعت في التزاماتها وأدواتها ، لتشترك في كونها تنوء بوضوح تحت ثقل قضايا وهموم وقيم تختصر مسيرة الإنسانية بأكملها . ولعل فنون عصرنا الأدبية والتشكيلية والموسيقية وغيرها أصدق دليل على ذلك .

٤ ـ هوذا ، أخيراً ، موقع الأدب الفلسفي والدور الذي يضطلع به في الفن والأدب والجمالية وفي تاريخ المعرفة بالذات . فهو يخرج عن مجرد كونه أدباً ـ فناً ـ وحسب ، أو ترفاً جمالياً محضاً :

---

(١) لا يعني هذا البعد الفلسفي ضرورة ، كما سنوضح في فقرة لاحقة ، نسقاً فلسفياً System ، لكنه يتعين على قاعدة إسهامه في توفير أسس مظاهر الوعي وحلقاتها الأوّلية .

ليبدي على العكس قدراً من الشمول والإحاطة والجذرية تسمح له أن ينعكس في ما نسميه وعياً للوعي ؛ فيتجاوز إطار رد الفعل وتوتر اللحظة والإنفعال الآني المشدود إلى الجزئي والعرضي والزائل. هو لا يهمل لحظة الحاضر أو لحظة الظاهر ، لكنه لا يكتفي بها. هي البداية والمدخل نحو إدراك أعمق لجوهر ما يتغير ، وللبنى والقوانين التي تقف في أساس تلك الظواهر الجزئية فتغدو جزءاً من حقيقتها.

غير أن الجذرية والشمول اللذين يمتلكهما الأدب الفلسفي ، لا ينتزعان منه خصائصه الفنية والأدبية أو طابعها الجمالي ، فهو فن وأدب ، لأن فيه أساساً خصوصية وطعماً خاصاً وطابعاً جمالياً. أما دون ذلك فهو أمر يختلف كلياً. فالبعد الفلسفي ، في ذاته ، لن يجعله أدباً فلسفياً ؛ قد يصبح فلسفة ، منطقاً ، لاهوتاً ، تاريخاً ، علم إجتماع ... أو أي باب آخر ، لكنه لن يكون بالتأكيد أدباً أو فناً. فخارج الشروط الفنية والجمالية والشكلية يبطل الأدب فناً ، ويستحيل مادة أو معطىً كذلك الذي تقدمه علومنا في أطر وأدوات ومناهج أكثر دقة وموضوعية وإقناعاً.

الأدب الفلسفي ، سمة بالتالي لنوع من الأدب وليست جنساً أدبياً جديداً. هو سمة أو خاصية يمتلكها بعض الأدب العظيم والخالد ، في الرواية والمسرحية وفي الشعر كما في النثر. ولقد كانت تلك السمة أكثر وضوحاً وقوة في الأعمال التي عرضناها ، أعمال المعري، غوته، جبران ، سارتر ونعيمه. هي « نماذج » ، إلى حد كبير ، بلغت في إمتلاكها خصائص الأدب الفلسفي مبلغاً متقدماً ؛ لكنها لا تنفرد في ذلك ، بل يمكن تلمس حضور ذلك البعد ، بنسب مختلفة ، في الكثير من الأعمال الأدبية الخالدة في فترة صعود الرومنطيقية ، في رواية

المرحلة الواقعية للقرن التاسع عشر كما في الأعمال الكبرى لشكسبير، تولستوي، أونيسكو، غوركي، إبسن، كامي وغيرها ....

الأدب والفلسفة حدّان، إذاً، من حدود الأدب الفلسفي، يجري توظيفهما معاً بطريقة جدلية، أما خارج هذا الترابط فهما لا يقدّمان، في إطار موضوعنا، إلّا القليل.

يقوم الأدب الفلسفي، في الحقيقة، **في تركيبه الجدلي البالغ العمق والدلالة بين البعد الفلسفي والطابع الجمالي**. وحين نقول تركيباً فنحن نستبعد بشكل قبْلي أنماط العلاقة الأخرى مثل الحمل والإضافة والإحتواء وما شابه من أشكال تقع ضرورة خارج حدود الأدب الفلسفي. وهو، إلى ذلك، جدلي مما ينفي عنه كل أوهام التبسيط.

في **الأدب الفلسفي**، لا يمارس الكاتب الفلسفة لكنه يُبدي، على وجه الدقة، وعياً فلسفياً ويمارس فعلاً فلسفياً أو وعياً للوعي.

ولكي لا يبقى هناك مكان لالتباس، فإنّا نؤكّد ثانيةً، أن **الوعي الفلسفي** المتضمن في البعد الفلسفي لا يتميز عن **الوعي العادي** (غير الفلسفي) بكونه أكثر عمقاً وحسب، وإنما في كونه أكثر شمولية وعمومية؛ وأكثر جذرية في إدراك هويّة الأشياء ودلالتها ومجمل علاقاتها الأساسية.

وعلى ذلك، فإن وعياً يتصف بالخصائص تلك لهو، أيّاً كان ميدانه، وعيٌ فلسفي. ولهذا الوعي الفلسفي أن ينعكس، بعد ذلك، صيغاً تتدرج بدءاً من الإطلالة الفلسفية، فالموقف الفلسفي، فالنظام الفلسفي المتماسك أخيراً.

وإذا أتيح لهذا الوعي (*) ، أو المادة الفلسفية ، أن يتشكل من خلال الإبداع الفني وجماليته المتفردة ، فهو يغدو أحد جانبي وشرطي الأدب الفلسفي .

الأدب الفلسفي ، إذاً محاولة في رصد «جوهر» تحولات الإنسانية عبر الإستجابة الأكمل لوقع تلك التحولات في التاريخ والمنطق والمعرفة في أعلى ما يمكن أن تكون عليه ، مضموناً وشكلاً .

(*) هو إطلالة أو موقف في غالب الأمر ويندر أن يكون نظاماً فلسفياً كاملاً .

ثبت بأهم المراجع

أ ـ في العربية :

١ ـ إبن طفيل ، **حي بن يقظان** ، دار الافاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٧٤ .

٢ ـ أدونيس (علي احمد سعيد) **مقدمة للشعر العربي** ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ .

٣ ـ أفلاطون ، **الجمهورية** ، ترجمة نظلة الحكيم ومحمد سعيد ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٣ .

٤ ـ أفلاطون ، **فيدروس** (أو عن الجمال) ترجمة أميرة حلمي مطر ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٩ .

٥ ـ أفلاطون ، **المائدة** ، ترجمة لطفي جمعة ، مكتبة التأليف ، القاهرة ١٩٦٢ .

٦ ـ الصارم ، سمير ، **أبو العلاء المعري** ، دار كرم ، دمشق ، لا . ت .

٧ ـ الألفي ، أبو صالح ، **تاريخ الفن العام** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣ .

٨ ـ العيد ، كمال ، **فلسفة الفن والأدب** ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ـ تونس ، ١٩٧٨ .

٩ ـ العيد ، يمنى ، **الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان** ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٧٩ .

١٠ ـ إمام ، إمام عبد الفتاح ، **مدخل الى الفلسفة** ، الطبعة الثالثة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٥ .

١١ ـ المعري ، **لزوم ما لا يلزم** (اللزوميات)، المجلدان الأول والثاني ، دار صادر ـ دار بيروت ، بيروت ١٩٦١ .

١٢ ـ المعري ، **سقط الزند** ، دار صادر ـ دار بيروت ، بيروت ١٩٦٣ .

١٣ ـ الناعوري ، عيسى ، **أدب المهجر** ، الطبعة الثانية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٦ .
١٤ ـ بليخانوف ، ج ، **الفن والتصور المادي للتاريخ** ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٧ .
١٥ ـ ثروت ، يوسف عبد المسيح ، **مسرح اللامعقول** ، مكتبة النهضة ـ بغداد ـ ودار الفارابي ـ بيروت ، بيروت ١٩٧٥ .
١٦ ـ جبران ، جبران خليل ، **المجموعة الكاملة** (جزءان) ، دار صادر ودار بيروت ، بيروت لا . ت .
١٧ ـ حسين ، طه ، **تجديد ذكرى أبي العلاء** ، الطبعة الثامنة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٦ .
١٨ ـ سارتر ، **ما الأدب** ، ترجمة محمد غنيمي هلال ، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، ١٩٦٨ .
١٩ ـ سارتر ، **الغثيان** ، ترجمة سهيل أدريس ، الطبعة الثانية ، منشورات دار الآداب ، بيروت ١٩٦٤ .
٢٠ ـ سارتر ، **دفاع عن المثقفين** ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٣ .
٢١ ـ سارتر ، **الأبواب المقفلة** ، ترجمة هاشم الحسيني ، دار مكتبة الحياة ، بيروت لا . ت .
٢٢ ـ سارتر ، **الأيدي القذرة** ، ترجمة هاشم الحسيني ، دار مكتبة الحياة ، بيروت .
٢٣ ـ سارتر ، **الدوّامة** ، ترجمة هاشم الحسيني ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لا . ت .
٢٤ ـ سارتر ، **الذباب** ، ترجمة حسين مكي . دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لا . ت.
٢٥ ـ سارتر ، **الجدار** ، ترجمة هاشم الحسيني ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ١٩٦٣ .

٢٦ ـ سونشكوف ، **المصائر التاريخية للواقعية** ، دار الحقيقة ، بيروت ، ١٩٧٤.
٢٧ ـ سويف ، مصطفى ، **الأسس النفسية للابداع** ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٦٩ .
٢٨ ـ شيًا ، محمد ، **فلسفة ميخائيل نعيمه** ، منشورات بحسون الثقافية ، بيروت ١٩٧٩ .
٢٩ ـ عاصي ، ميشال ، **الفن والأدب** ، الطبعة الثانية ، المكتب التجاري ، بيروت ١٩٧٠ .
٣٠ ـ غوتّه ، **فاوست** ، ترجمة محمد عوض محمد ، الطبعة الثانية ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٦ .
٣١ ـ غويو ، جان ماري ، **مسائل فلسفة الفن المعاصرة** ، ترجمة سامي دروبي ، الطبعة الثانية ، دار اليقظة العربية ، دمشق ، ١٩٦٥ .
٣٢ ـ فرويد ، **التحليل النفسي والفن** ، ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٥ .
٣٣ ـ فولكوف ، **الانسان والتحدي التكنولوجي** ، ترجمة سامي الكعكي ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٩ .
٣٤ ـ لاكروا ، جان ، **كانط والقانطية** ، ترجمة نسيب عيد ، المنشورات العربية ، لا . م . لا . ت .
٣٥ ـ لوكاتش ، **دراسات في الواقعية** ، ترجمة نايف بلوز ، الطبعة الثانية ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٢ .
٣٦ ـ ماركوز ، **البعد الجمالي** ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٩ .
٣٧ ـ موردوخ ، إيريس ، **سارتر** ، ترجمة شاكر نابلسي ، دار الفكر ، القاهرة ، لا . ت.
٣٨ ـ نعيمه ، ميخائيل ، **اليوم الأخير** ، الطبعة الخامسة ، مؤسسة نوفل ، بيروت ١٩٧٨ .

٣٩ ـ نعيمه ، ميخائيل ، **مرداد** ، الطبعة السادسة ، مؤسسة نوفل ، بيروت ١٩٨٠ .

٤٠ ـ نعيمه ، ميخائيل ، **نجوى الغروب** ، مؤسسة نوفل ، بيروت ١٩٧٣ .

٤١ ـ نعيمه ، ميخائيل ، **همس الجفون** ، الطبعة السادسة ، مؤسسة نوفل ، بيروت ١٩٨٠ .

٤٢ ـ نعيمه ، ميخائيل ، **يا ابن آدم** ، الطبعة الثالثة ، مؤسسة نوفل ، بيروت ١٩٧٩ .

٤٣ ـ نعيمه ، نديم ، **الفن والحياة** ، دار النهار للنشر ، بيروت ١٩٧٣ .

٤٤ ـ هاوزر ، أرنولد ، **الفن والمجتمع عبر التاريخ** ، ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة ، مصر ١٩٧١ .

٤٥ ـ هلال ، محمد غنيمي ، **الرومانتيكية** ، دار الثقافة ـ دار العودة ، بيروت ١٩٧٣ .

٤٦ ـ هيجل ، **فن العمارة** ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٩ .

٤٧ ـ هيجل ، **مدخل الى علم الجمال** ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٨ .

٤٨ ـ ولسن ، كولن ، **اللامنتمي** ، ترجمة أنيس زكي حسن ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٩ .

٤٩ ـ ولسن ، كولن ، **سقوط الحضارة** ، ترجمة أنيس زكي حسن ، الطبعة الثانية ، منشورات دار الآداب ، بيروت ١٩٧١ .

٥٠ ـ ويزرمان ، **تطور الفكر الفلسفي** ، ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٧ .

٥١ ـ ويليك وآرين ، **نظرية الأدب** ، ترجمة محيي الدين صبحي ، لا . م . لا . ت .

ب ـ في الانجليزية :

1 – Bontempo, **the owl of Minerva,** McGraw – Hill, U.S.A. 1975.

2 – The **Contemporary verse,** penguin books, Britain 1962.

3 – Fischer, **the Necessity of Art,** Tr. by A. Bostock, pelican, London, 1963.

4 – Muir, Edwin, **Essays on Literature and Society,** Har.U.1956

5 – Jones, W.T., **History of western Philosophy,** Harcourt, Brace world, Inc. U.S.A. 1969.

6 – Popkin and Stroll, **Philosophy,** Britain, W.H. Adlen Co., 1969.

7 – Sidghwick **Philosophy,** Macmillan and Co. Ltd., 1902.

8 – Goethe, **Faust,** (two parts) Tr. by Philipe wayne, penguin books, Britain.

9 – Kant, I, **Critique of pure Reason,** Tr. by N.K. Smith, Macmillan and Co. ltd. U.S.A.

الفهرست

في الأدب الفلسفي

«في الأدب الفلسفي» عمل جديد، إلى منتهى ما تحمل الكلمة من معنى. فهو يرسي مقدمات قراءة متميزة للفن والأدب، تبلغ حد التركيب بين الأدب والفلسفة.

يقوم الأدب الفلسفي، في الحقيقة، في تركيبه الجدلي البالغ العمق والدلالة بين البعد الفلسفي والطابع الجمالي...

في الأدب الفلسفي لا يمارس الكاتب الفلسفة، لكنه يبدي، على وجه الدقة، وعياً فلسفياً ويمارس فعلاً فلسفياً أو وعياً للوعي.

لذلك كله، هو كتاب متفرد، تحكمه روح نقدية وتسكنه تجربة غنية، تاريخاً وحضارة، وأدباً وفلسفة.

الناشر

ISBN 978-9953-515-40-3
9 789953 515403
المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع